# BEIHEFTE

ZUR

# ZEITSCHRIFT

FÜR

# ROMANISCHE PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. GUSTAV GRÖBER

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG I. E.

---

## XXI. HEFT

LUIGI FOSCOLO BENEDETTO

IL „ROMAN DE LA ROSE“ E LA LETTERATURA ITALIANA

---

HALLE A. S.

VERLAG VON MAX NIEMEYER

1910

# IL „ROMAN DE LA ROSE“

# E LA LETTERATURA ITALIANA

DI

LUIGI FOSCOLO BENEDETTO

---



HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1910

Al mio maestro

Rodolfo Renier

con reverenza e con affetto.

# Introduzione.

# Introduzione.

## Il „Roman de la Rose“.

Coll' omaggio dell' amante ad Amore la parte introduttiva del „Roman de la Rose“ si chiude ed il poema vero incomincia. Guillaume ci ha in essa mostrato con riuscitissima allegoria la genesi della passione; passa ora a ritrarne i caratteri e a raccontarne la storia. Egli stesso ci avverte che l' opera sua diventa da questo punto migliore e ne nasce così una parentesi abbastanza importante per chi desideri determinare con quali intenti e con quale trama fondamentale abbia lavorato il poeta.

(vv. 2067—72) Li diex d'Amors lors m'encharja,
Tout ainsinc cum vos orrés jà,
Mot à mot ses commandemens,
Bien les devise cis Romans:
Qui amer vuet or i entende,
Que li Romans dès or amende.

Questi versi isolati dagli altri possono facilmente indurre in errore; si può pensare che l' importanza dell' opera si faccia maggiore e più vivo debba anche farsi l' interesse di chi vuole amare, solo perchè vi si enumerano i comandamenti amorosi; gl' insegnamenti che il dio impartisce al suo nuovo vassallo possono costituire benissimo un' „arte d'amore“ nel senso più comune della parola e si è quindi tentati a ravvisare in essa quella „art d'amors“ che Guillaume, incominciando il romanzo, aveva annunciata come interamente contenuta in esso. Ma l' autore continua:

(vv. 2073—6) Dès or le fait bon escouter,
S'il est qui le sache conter:
Car la fin du songe est moult bele,
Et la matire en est novele.

Come si concilia questo coll' interpretazione ora esposta? È la fine bellissima del sogno o la teorica amorosa del dio che rende migliore il racconto? C' era un mezzo per conciliar le due cose e fu adottato dal Langlois:[1] considerare la fine del sogno e l' „ars

[1] „Le Roman de la Rose“ in Petit de Julleville, Hist. de la langue et de la litt. franç., t. II, pag. 118—9.

amandi" come la cosa medesima. Il Langlois vede un appoggio alla sua congettura nei versi che seguono.

(vv. 2077—9) Qui du songe la fin orra,
Ge vous di bien qu'il i porra
Des jeus d'amors assés aprendre;

Questi versi, dice il Langlois, sono espliciti; è alla fine del sogno che si impareranno i „jeus d'amors"; ora essi sono minuziosamente insegnati dal v. 2278 al v. 2776.

A me pare che di tutto il passo si debba dare un' interpretazione diversa. L' autore disse, è vero, che il suo romanzo doveva essere chiamato „Li rommanz de la Rose | Où l'art d'amors est tote enclose", ma si può discutere se un siffatto titolo contenga soltanto l' indicazione di un pregio speciale, l' annuncio che nel poema ci sarà una parte dedicata ad un determinato argomento, o non sia piuttosto una sintesi solenne di tutta l' opera. Si deve notare particolarmente quel „tote". Guillaume ci diede nelle regole del dio l' arte d' amore quale era richiesta dalle consuetudini letterarie del tempo; ma quell' arte non era intera. Egli pensò che per integrarla bisognava porre accanto al codice astratto il codice applicato; concepì genialmente e originalmente la sua „art d'amors" non più solo elenco noioso di regole, dommatica amorosa in versi, ma movimento ed azione, dramma poetico ed esempio didattico a un tempo. Il dramma ha, come i più dei drammi, il suo atto d' impostazione; finito quest' atto che qui si potrebbe intitolare „l' innamoramento", Guillaume che è eroe e cantore nel tempo stesso ci appare sotto entrambi gli aspetti un po' sbigottito. Come amante sta per incominciare un travagliosissimo viaggio, onde ascolta tremando gli ammonimenti d' Amore, cioè i consigli che deve seguire per non „issir de la voie"; come poeta sta pure per entrare in un assai arduo cammino; pensa alle sue deboli forze, alle difficoltà dell' impresa e trova conforto nel pensiero che la fine del racconto è molto bella e che la materia ne è nuova.

Vedremo in che cosa probabilmente doveva consistere la novità della materia e la beltà della fine; a noi per ora interessa soltanto dedurre dal passo citato una conclusione: che il romanzo diventa a quel luogo migliore, perchè, chiusi i preamboli, si entra nel vivo del racconto, s'inizia il vero programma.[1] Programma vasto e

[1] „En quoi le roman amende-t-il?", si domanda il Langlois (loc. cit.), „En ce que le poète dépose ici le voile de l'allégorie pour exposer simplement, clairement, didactiquement ,mot à mot' les commendements d'amour, les souffrances, les joies, qu'il réserve aux amants, ses ,jeux'". La spiegazione è abbastanza strana, posto che si tratta di un poema allegorico. D' altra parte per „jeux d'amour" si è sempre inteso cosa ben diversa dai pietosi tormenti annoverati dal dio, e non solo nel R. de la R. (cf. ad es. v. 10508), ma nella letteratura in genere. (Vedi, per es., Il Gioco amoroso, caccia in rima del sec. XIV. Memorie storiche Forogiuliesi IV, 1908, fasc. I. pag. 1 e sgg.) È poi difficilmente accettabile l' opinione del Langlois, che colla teorica del dio cominciasse la fine del sogno; dal termine ci lasciano, io credo, ancora

difficile è quello che Guillaume si è imposto: mostrare coi precetti e coll' esempio come si giunga alla vittoria in amore. Non hanno bisogno i miei dotti lettori che io riassuma loro le due parti di cui quel programma è composto: il racconto dell' avventura amorosa ed i comandi amorosi del dio. Il mio intento è diverso. Quel poco che io dirò per determinare quale sia realmente presso Guillaume la concezione dell' amore deve servire alla risoluzione di un problema più generale: come si sieno venute addossando nel romanzo, per opera dei due poeti, delle teoriche amorose così diverse tra loro; da quale vincolo esse sieno congiunte; quanto ci sia di vero in ciò che si suol comunemente ripetere, che un abisso divide il poeta di Lorris dal poeta di Meun. I critici che sin qui hanno discorso dell' amore in Guillaume de Lorris si sono fermati quasi esclusivamente ai documenti famosi; hanno trascurato a torto la favola del poema. È in essa che più spontaneamente si afferma la coscienza dello scrittore; e quando lo spirito che informa la narrazione si trovi in contrasto con quello onde sono informati i comandi del dio, non si dovrà dare maggior peso a questi ultimi, chè in essi era più facile seguire meccanicamente un modello.

Dal racconto soltanto si può desumere sicuramente come fosse da Guillaume concepita la donna. Non la incontriamo subito nel poema; l' artista ne prepara lentamente, ma abilmente l' apparizione, sì che al poeta e al lettore ella si presenti come tale che compie e corona la felicità della vita. Guillaume si trova in un incomparabile paradiso, ove risuonano meravigliosi canti di uccelli, e s' odono melodie dolcissime non giunte mai a orecchio mortale, ove le persone più belle che si possano trovare sopra la terra intrecciano tra suoni e canti giocondissime danze. I critici lo chiamarono indifferentemente verziere d'Amore e verziere di Déduit: l' autore lo chiamò soltanto in quest' ultimo modo. Oiseuse, la leggiadra portinaia, dice esplicitamente

(vv. 593—5) Privée sui moult et acointe
De Déduit le mignot, le cointe:
C'est cil cui est cil biax jardins.

Si capisce benissimo perchè i critici adoperarono come sinonime le due specificazioni; il giardino di Déduit è qui descritto come è descritto nella letteratura anteriore e posteriore al R. de la R. il giardino d' amore; è il teatro di un innamoramento; la persona del dio getta ad un certo punto nell' ombra tutte le altre persone là dimoranti ed occupa da sola la scena e alla testa delle stesse persone, o almeno di tali che sembran le stesse, ce lo presenterà più tardi J. de M. Ma le distinzioni non sono mai troppo sottili quando si tratta di un poeta sottile come Guillaume. Il verziere di Déduit coi suoi fantastici abitatori, colle sue immagini murali,

---

abbastanza lontani i duemila versi di vera azione che tengono dietro alla presunta fine.

fu considerato in sè isolatamente e parve la rappresentazione allegorica delle qualità che deve e non deve avere l' amante; diviene più complesso il giudizio se lo si considera in relazione col disegno più ampio di cui non è che una parte. Guillaume è proceduto con giusta progressione nella sua storia psicologica dell' amore. Innanzi tutto il maggio, il mese pieno di gioia in cui la terra indossa la sua nuova veste di verzura e di fiori e tutti cantano per amore gli uccelli e deve per forza la gioventù essere gaia e amorosa. Il poeta si è avviato per una grande prateria seguendo il corso di un limpido fiume e giunge alla casa di Déduit. È probabile, come crede il Marteau,[1] che la prateria rappresenti il mondo e che nel fluire del limpido fiume tra il verde e tra i fiori sia simboleggiata la vita. La primavera è la giovinezza.[2] Il significato della „maison Déduit" non dev' essere indipendente dal significato della vasta pianura in mezzo alla quale essa sorge. Il rapporto è del particolare al generale. È quello un mondo idealmente lieto, libero da ogni elemento men grato. Il poeta dopo averci descritta la sua mattutina passeggiata e dopo avere esaltata la giocondità dei colori, la festa delle acque, la letizia dei canti, dice che da Oiseuse fu introdotto dentro il verziere. Errò certamente il Marteau[3] quando disse che il giovane per distrarsi si gettò in braccio a Oiseuse. Che l' ozio sia un fattore di gioia facilmente s' intende; basta pensare che è il contrario di fatica e la fatica fu sempre considerata dall' uomo un dolore. Ma qui le cose procedono diversamente: il poeta per distrarsi non si getta in braccio a Oiseuse, ma entra guidato da questa in casa di Déduit. Il desiderio della distrazione, del godimento nasce in lui quando nessuna seria occupazione lo preme, quando i suoi occhi non fissi su un unico oggetto possono spaziare oziosamente, liberamente. Allora, nel sereno tacere di ogni cura, egli nel mondo non vede più cose tristi. Quante cose piacevoli invece! La quiete, la gioventù, la ricchezza, le mille forme della letizia, i mille aspetti della beltà, l' amore che non accende ancora il suo animo, ma avviva intorno a lui ogni cosa, gl' impeti generosi della liberalità, la raffinata eleganza della vita di corte, la bontà del carattere. Guillaume ci tratteggia in tal modo l' ideale da lui vagheggiato, l' ideale magnifico della società per cui scrive. Déduit non è quindi il piacere amoroso, ma semplicemente il piacere e l' amore è uno dei suoi molti elementi costitutivi. Questi sono mutati dal poeta in allegoriche figurazioni, ch' egli dà compagne a Déduit; materialmente esprime del piacere la spontanea impetuosità col

---

[1] „Le Roman de la Rose" éd. Pierre Marteau. Orléans, 1878, tomo I, pag. XXXIII.

[2] Mi sembra improbabile che significato allegorico non abbiano questi particolari. Non credo tuttavia che nasconda un simbolo la cornice del sogno che il poeta dà al suo racconto. (Cf. Gröber, Grund. d. r. Ph. II, 1 pag. 736.)

[3] Op. cit. tomo I, pag. XXXIV.

turbinio delle danze. Le varie figure sono, come parti d' un tutto, intimamente connesse tra di loro; ma ciascuna di esse può anche vivere a parte, d' una sua propria vita; Amore è sempre Amore, anche se la ricchezza, la cortesia, la beltà non lo accompagnano; ma può soltanto in compagnia di esse rendere interamente felice la vita.[1] Guillaume entra nel verziere e prende parte alle danze. C' è forse in questo un' allusione ad un determinato momento della sua giovinezza quand' egli aveva fatto il suo ingresso nella società festosa, spensierata, prodiga degli aristocratici della sua terra. Comunque sia, egli esamina dapprima curiosamente, avidamente, ogni cosa. Ma il giovine poeta, che seguendo gl' impulsi del suo animo sgombro da cure ha cercato il piacere e ne ha trovati i principali elementi, è da essi divertito, inebbriato, non però soddisfatto; i desideri più forti, la dolcezza più intensa gli diede la vista della beltà femminile. Egli giunge al fatale rosaio ove, tra le molte rose che sul principio attraggono la sua attenzione, una in ispecial modo desta il suo desiderio.

Guillaume, nei primi versi del suo romanzo, dice di averlo intrapreso per colei (vv. 42—4)

> . . . . qui tant a de pris,
> Et tant est digne d'estre amée
> Qu'el doit estre Rose clamée.

Che così il poeta abbia voluto, in omaggio a quella segretezza che tanto era necessaria nel fino amore, nascondere sotto il leggiadro nome del fiore più bello il nome vero della sua dama, non allontanandosi in ciò dal vezzo letterario d' allora che faceva chiamare la donna amata Fleurette, Blancheflor e va dicendo, interpretò il Langlois[2]; io credo abbia ragione non accettando questa opinione il Joret[3]: giustamente osserva che il Roman si sarebbe dovuto dire in tal caso non „Roman de la Rose“, ma „Roman de Rose“. Sia che

---

[1] Probabilmente il poeta aveva già pienamente costrutto il delizioso giardino e lo aveva già popolato delle gioconde creature in cui aveva impersonati gli aspetti piacevoli della vita, quando pensò che a farne spiccare la mobilità e la leggiadria sarebbe riuscita opportuna una malaugurosa fila di personificazioni assai diverse, negazione della bellezza e del piacere. Fu allora ch' egli scolpì sul lato esterno del muro le dieci figure di Haine, Felonnie, Vilonie, Coveitise, Avarice, Envie, Tristece, Vieillece, Papelardie, Povreté. Per la massima parte di esse è facile vedere l' opposizione alle figure precedenti. Haine, Felonnie, Vilonie, Avarice, Tristece, Vieillece, Povreté, corrispondono ad Amour, Franchise, Cortoisie, Largece, Leesce, Jonesce, Richece. Dato l' intento di opposizione, ad Amour doveva naturalmente contrapporsi Haine, così, come ad es., a Richece Povreté. Non fu quindi superfluo, come crede il Gorra, nominarlo. (Mazzatinti, Indici e Cataloghi V. Mss. ital. bibl. di Francia III, pag. 562.)

[2] „Origines et sources du Roman de la Rose“ in Bibliothèque des écoles françaises d' Athènes et de Rome, fasc. 58°. Paris, 1891, pag. 36 e sgg. — Già il Du Verdier, La biblioth. d' Ant. du Verdier seigneur de Vauprivas, Lyon, 1585, pag. 497, esprime l'opinione che Guillaume abbia soprannominata Rosa la sua donna e cita i versi da noi riprodotti.

[3] Romania XI, 436.

si tratti di una donna reale, sia che siffatta donna abbia la realtà di tutte le creature di Guillaume, o, quel che torna lo stesso, sieno veri, sieno inventati gli amori di cui il poeta ci vuol raccontare la storia, certo è ch' egli deve insegnarci come si fa a sedurre una giovinetta. „Il devait donc nous faire connaître les obstacles que l'amoureux rencontre dans l'accomplissement de ses desseins, et les moyens à l'aide desquels il peut les surmonter; c'est-à-dire les sentiments contraires qui s'agitent dans l'âme d'une vierge à l'âge où l'amour s'insinue dans son cœur. Il devait nous montrer ces sentiments, les isoler les uns des autres pour les mieux exposer, les analyser, les mettre en scène, en faire les mobiles de l'action, les ressorts du mouvement dans le drame".[1] Cito le parole stesse del Langlois, poichè la conclusione ch' io credo debba venire evidente, impostato così bene e con tanta nitidezza il problema, è assai diversa da quella che il valente critico ne deduce. Egli conclude che, trattandosi nel poema non più d' una giovane, ma d' una rosa, non potevano alla rosa i vari sentimenti venire attribuiti; s' era costretti a farne esseri indipendenti; a circondar la rosa di tutto un mondo di astrazioni personificate. „C'est donc l'allégorie de la rose qui a amené Guillaume par voie de conséquence, au système des personnifications". Quasi essenzialmente di personificazioni consta l' edificio allegorico del R. de la R.; onde veniamo a dire che sull' allegoria della rosa posa l' intero edificio.

Ciò a me non pare. Dimentichiamo per un momento la celebre rosa, di cui si dimentica facilmente lo stesso Guillaume, di cui si dimenticano molto spesso gl' imitatori del poema, i quali, nel verziere solito, nella solita compagnia, mettono in luogo della rosa la donna loro. Se Guillaume si proponeva veramente di studiare la vita complessa dei sentimenti in un certo stato dell' anima femminile; se doveva, come disse il Langlois, isolarli, analizzarli, metterli in scena, non poteva evitare una forma rudimentale di personificazione. Dire che nel cuor della donna sono in lotta tra loro la paura, il desiderio, il pudore, è fare una personificazione, è gettare il seme di un' allegoria. L' anatomista, che era anche un poeta, non poteva fermarsi ove si ferma nel suo linguaggio la comune degli uomini; ma doveva, proseguendo, dare più distinta individualità ai singoli sentimenti; essere più preciso nel separarli, più profondo nell' indicarne i caratteri, le energie, le conseguenze; innalzarli alla dignità di esseri ragionanti tra loro e immaginar dibattiti tra l' uno e l' altro, tra Pietà e Crudezza, tra Castità e Desiderio e così via. Finchè la concezione di queste personalità, non tutte nuove nell' arte, rimase vaga, imprecisa, puramente astratta, potè bastare quale sede dei loro contrasti l' animo della donna; più non bastò, appena alla fantasia dell' artista qualcuna di esse si presentò in veste veramente corporea. Si aggiunga un' altra considerazione. I sentimenti della donna sono gli avver-

[1] Origines et sources. pag. 60.

sari dell' amante. Questi avrà a volta a volta dinnanzi a sè la donna paurosa, la donna restia, la donna crudele etc. Che fare? Convertire il poema in un continuo contrasto tra amante ed amata, intramezzato da filosofiche descrizioni di stati di coscienza? Ciò non poteva essere. Era molto più agevole il dire che il giovane incontrava come nemici lo sdegno, il timore, la castità della vergine; ed essendo l' amante persona viva, non restava altro a quelle astrazioni che prendere un po' di ossa e un po' di polpa e balzar fuori all' aperto.

E la donna? Doveva essa apparirci circondata dalle sue allegoriche compagne, dai suoi allegorici difensori, come la Laura del Petrarca e l' Alessandra di Jacopo del Pecora? A Guillaume, meno superficiale dei suoi imitatori e dei suoi critici, ciò non parve possibile; chè non è possibile mettere accanto alle parti, in cui il tutto fu scisso, il tutto ricostituito; tutt' al più, dappoichè dalla donna si erano isolate le energie dell' anima e quello che è riflesso dell' anima cioè la cortesia dell' aspetto, il sorriso, si sarebbe potuto mettere, accanto alle allegoriche astrazioni, l' essere corporeo vivente di sola vita materiale, inerte, senza passione.

Dall' esempio che innumerevoli poeti gli offrivano, dall' allegoria del verziere d' amore ch' egli trovava nel suo modello, nel „Fableau du dieu d'amour", onde tolse il quadro della sua visione, scaturì il simbolo delicato: la rosa.

Del resto non era necessario che Guillaume si ispirasse ad un modello determinato: la metafora che serve di fondamento al R. de la R., era di uso comune. Penetrata dall' oriente nel sud dell' Europa all' epoca romana, consacrata col mirto a Venere, ad Amore, a Dionysos, alle Grazie, alle Muse, ad Ebe, a Ganimede, la rosa servì ai poeti antichi nelle comparazioni destinate ad esaltare la bellezza della donna amata, servì sulle labbra del popolo come espressione di tenerezza per designare una persona cara. Il culto della rosa si diffuse nell' età media; essa passò dai giardini dei conventi a quelli dei borghi e dei castelli; rese più splendidi e più suntuosi col suo apparire i giardini della realtà e conseguentemente i giardini che servono di sfondo alle creazioni poetiche. Nel ‚vergier' dell' antica epica francese non ci sono che alberi e fiori campestri; nel ‚vergier' descritto da Guillaume la rosa ha il posto più insigne.[1] Al nostro tema poco interessano le mirabolanti avventure delle simpatica rosa nella leggenda e nel simbolo; basterà ricordare che anche nella nostra poesia, come già nelle poesia orientale, essa fu l' emblema dell' essere amato. Ne cita numerosi esempi il Langlois tolti per la maggior parte all' epopea e si ferma poi particolarmente sul „Dit de la Rose" e sul „Carmen de Rosa", non perchè proprio sieno stati di Guillaume i modelli, ma perchè

---

[1] Si veda il bel libro di Charles Joret, La rose dans l'antiquité et au moyen âge. Histoire, légende et symbolisme. Paris, 1892, cap. IV, specialmente pag. 329—334.

mostrano due fasi distinte nel processo evolutivo dalla semplice comparazione all' allegoria vera. Non è inverisimile che Guillaume abbia conosciuto il secondo; a me pare sia degna di attenzione la seguente strofa:

Si despero merito, nullus admiretur,
Nam per quandam vetulam rosa prohibetur
Ut non amet aliquem atque non ametur.
Quam Pluto subripere flagito dignetur!

Si trova abbozzato in questi versi il motivo centrale del R. de le R.[1]

Il modo con cui è nata nel poema, a nostro avviso, l' immagine della rosa e la natura degli esempi onde Guillaume poteva avere notizia. rendono assai improbabile l' interpretazione del Gröber, che vede nella Rosa „die jungfräuliche Scham", l' ardito soggetto del "Lai du Lécheor".[2] La rosa significa della donna la bellezza, il fascino esteriore; il poeta stesso ce lo disse coi versi sopra citati, ricordandoci le analogie che occasionarono la formazione del simbolo: il pregio e l' amabilità della sua amata. È quella della rosa in Guillaume una graziosa materialità, che nulla ci rivela delle qualità psicologiche della donna, ma nulla contiene tuttavia di osceno; Jean fu colpevole di essere trascorso dal più lieve e poetico grado della materialità al grado estremo. Egli sciupa con scurrile licenza la leggiadra metafora. Va cionondimeno notato, contro le troppo acerbe rampogne dei moralisti e dei critici, che, se la differenza tra i due poeti a questo riguardo è assai grande, è però solamente una differenza di grado.

Un' altra accusa fu pure lanciata contro il continuatore: quella di avere interamente trascurata la Rosa quale immagine della donna e di avere considerata quale allegorica espressione dell' amata una delle astrazioni che stanno intorno alla Rosa, cioè Bel-Acueil.[3] Tra le due distinte nature, in cui, come vedemmo, fu divisa la donna, Bel-Acueil è il punto di contatto, l' unico vincolo. Egli partecipa di tutte e due le nature; è la „graziosa accoglienza", e

[1] Il Warren, (On the date and composition of Guillaume de Lorris' „Roman de la Rose" — in Publications of the Modern Language Association of America, vol. XXIII, 1908, pagg. 278—84) scopre invece il primo spunto della metafora della rosa adottata da Guillaume nell' Eracle. Non credo si debba far conto del grande edificio ch' egli basò su un casuale riscontro.

[2] Op. cit. pag. 735—736. Egli rimanda al v. 2079 che si può spiegare facilmente anche dando della Rosa l' interpretazione che noi abbiamo data; rimanda ancora al v. 3369 e sgg. Il passo è assai più importante, ma non decisivo. Il poeta rappresentandoci la rosa nel suo progressivo sviluppo, potè indicare il graduale passaggio del bellissimo corpo dalla fanciullesca imprecisione al giovanile splendore. Certi particolari conservano anche così la loro intonazione maliziosa. Inoltre, qualora rinunciasse alla sua ipotesi, scriverebbe ancora il critico (pag. 737): „Die mehreren Rosenstöcke um den ‚bouton' machen die ganze Konzeption unklar"?

[3] La vedo espressa in F. Novati, Freschi e Minii del Dugento (Un codice dell' amor profano), Milano, 1908, pag. 285.

questa richiede con un benigno orientarsi dello spirito un sereno atteggiarsi dell' aspetto esteriore. Mancando alla Rosa il movimento, Bel-Acueil è il personaggio che ha più carne addosso e che perciò può più facilmente rappresentare le tendenze della carne di fronte a quelle dell' educazione e della coscienza; nelle sua spigliata giocondità, nella sua spontaneità irriflessiva può senza troppa fatica divenire il simbolo della giovinezza impulsiva ed inesperta.[1] Senza rendersene ben conto, già lo stesso Guillaume va disponendo intorno a lui, come intorno ad un protagonista, l' azione; nella fortezza eretta da Jalousie non è tanto il rosaio, la rosa quanto Bel-Acueil che si vuole rinchiudere. Jean fu più deciso. Bel-Acueil nella continuazione diventa il vero simbolo della donna; più non si bada alla sua mascolinità; a lui la Vieille impartisce i suoi insegnamenti, come cioè possa una donna pelare a dovere gli uomini; a lui dice (vv. 13689—93).

Mès bien sai que vous passerés
Quanque ce soit, ou tempre, ou tart,
Parmi la flambe qui tout art,
Et vous baingnerés en l'estuve
Où Vénus les dames estuve.

L' allegoria della Rosa e l' allegoria di Bel-Acueil ci dicono press' a poco il medesimo; le qualità che dai due simboli si posson desumere sono tutte superficiali, esteriori. Guillaume, scostandosi dalla tradizione letteraria più comune, non ha fatto dell' eroina del suo romanzo una donna maritata, ma una vergine. A ciò non è necessario sia stato indotto dal suo caso particolare. È nota la riposta di Dino Frescobaldi al Verzellino, che gli domandava se fosse da preferire amore di donna o amore di pulzella; oltre alla ragione, diremo così, logica messa innanzi dal Frescobaldi, Guillaume ne aveva una artistica: non poteva nel poema dell' amore togliersi l' occasione di descrivere il primo sorgere del sentimento amoroso in un animo ancora del tutto inesperto. I due simboli insieme riuniti ci lasciano facilmente intravedere in tutto il suo esterno fulgore la bellissima vergine; di pregi veramente intrinseci il poeta non parla mai.

Egli vuole rappresentarci l' azione che i pregi della donna esercitano sul cuore dell' uomo. Le qualità della bellezza muliebre diventano allegoricamente per il poeta le frecce dalla punta d' oro con cui Amour lo colpisce. Come s' era compiaciuto di contrapporre agli amici di Déduit i nemici più implacati di lui, così qui si compiace di contrapporre alle saette benigne di Amore quelle

---

[1] Giustamente Elisabetta During Hanscom, in un articoletto dal presuntuoso titolo „The allegory of the Lorris' Romance of the Rose" (Modern Language Notes vol. VIII, 1893, 303) traduce Bel. Acueil con „Camaraderie". Errava invece G. Paris nel considerarlo già come uno stadio di amore (La litt. franç. au moyen âge. Paris, 1890², § 111).

maligne. Il motivo preso in sè non appartiene a Guillaume; altri prima di lui, a cominciare da Ovidio, avevano attribuiti al dio d' amore due archi e due specie di dardi, gli uni eccitatori dell' amore, gli altri eccitatori dell' odio.[1] Ma è probabilmente originale la maniera con cui il poeta allaccia questo motivo al piano generale dell' opera, simboleggiando nelle saette benigne le qualità femminili suscitatrici d' amore, nelle saette maligne le qualità opposte. Le prime si chiamano Biautés, Simplece, Franchise, Compaignie, Biau-Semblant. Vale a dire la donna agisce sull' animo di chi le si appressa colla beltà delle forme, colla semplicità dei modi, colla mitezza, coll' urbanità, colla gentilezza.[2] Ella ci si presenta pertanto come una „cortoise damoisèle" adorna di tutte le virtù formali più riputate in una società elegante, raffinata, ma non profonda.

Ma Guillaume non ci vuole rappresentare la donna bella in generale, chè in tal caso anch' egli avrebbe circondata la Rosa o Bel-Acueil di personificate virtù; egli vuole studiare la donna innamorata; e appena è nata dentro di lei la passione, scende nel cuore di lei e lo scruta. L' analisi è, checchè si dica, molto felice.[3]

Il poeta ci descrive in sostanza il contrasto tra l' istinto sensuale e il pudore, e, benchè la poesia allegorica troppo determinata fermi scomponendo e isolando la vita psichica ch' è mutamento continuo e ritmo incessante, nè la esprima in tutta la sua integrità e in tutta la sua indeterminatezza fuggevole, pure egli riesce a farci sentire men fortemente i difetti comuni ad ogni componimento analitico.

Il desiderio del godimento sensuale, che dovrà invadere vittorioso tutto l' animo della donna, è personificato in Vénus, a quel modo che il desiderio del godimento sensuale nell' uomo è personificato in Amour. Il Langlois affermò che Vénus è la dea del piacere dei sensi, mentre il figlio è il dio dell' amore del cuore.[4] Quest' affermazione mi pare non possa, per il R. de la R., essere accolta. Anche Amour è il dio del piacere dei sensi. Nitida e

---

[1] Cf. Corbellini, Questione d' amore, in Bullettino Storico Pistoiese VIII, 1906, fasc. 3 (pagg. 8—11 dell' estratto).

[2] „Franchise" nell' opera di Guillaume non ha un significato molto netto e preciso. Se noi ci fermiamo al ritratto che il poeta ci fa della Franchise che danza nella „maison Déduit" essa viene facilmente a confondersi con Pitié, o almeno viene a rappresentarci quell' amabilità, quella dolcezza di carattere da cui Pitié deriva. Se invece badiamo al discorso ch' ella tiene a Dangier ci appare vicinissima alla Franchise di J. de M. Chè J. de M. colla parola Franchise non indicò la nobiltà, ma lo spirito della libertà, l' amore di essa.

[3] Lanson, Hist. de la litt. franç. Paris, 1903[8], pag. 123—4, „On a peut-être exagéré la valeur psychologique de l'œuvre de Guillaume de Lorris. Il a en somme peu d'originalité: tous les sentiments qu'il décrit avaient été avant lui étudiés dans leur nature et leurs progrès, définis, étiquetés, classés, décrits: il nous fait plutôt l'effet d'un vulgarisateur que d'un inventeur".

[4] „Le Roman de la Rose", in op. cit. pag. 139.

semplice mi sembra la distinzione che qui vien fatta tra essi: Vénus ha sotto il suo dominio le donne, Amour ha invece sotto il suo dominio gli uomini. Guillaume ci presenta, è vero, li „diex d' Amors" come tale che accoglie nel suo campo d' azione uomini e donne (vv. 874—5).

Et si fait des seignors sergens
Et des dames refait bajesses,

ma dalle linee generali del suo racconto lascia trasparire chiara la distinzione che diverrà poi chiarissima in Jean. L' episodio del giuramento solenne contro Castità ne è prova evidente: Venere giura di non lasciare Castità in donna, Amore giura di non lasciare Castità in uomo.

Facciamo per un momento astrazione dalla complessità del concetto nascosto nel vocabolo Amore. Osserviamo il dio mentre segue, cessate le danze, il giovine poeta, spiandolo, attendendo il momento opportuno per colpirlo colle sue frecce. Ad una ad una le cinque frecce benigne fanno nel cuore del giovane una profonda ferita; a ciascuna questi è assalito da un brivido; ogni energia lo abbandona, gli pare debba mancargli la vita; invano, ripresi i sensi, si sforza di togliersi la saetta dal cuore; non ne trae sospirando che il fusto impennato. Cresce la sua debolezza. Amour deve, perchè non muoia, ungere la punta dell' ultima freccia di un prezioso unguento pieno di riconforto. Ma se la forza del suo corpo scompare, una forza nuova, vieppiù crescente s' impadronisce del suo animo e lo spinge verso il bocciuolo adorato. Amour, che lo vede interamente sconfitto, gli comanda di arrendersi e di riconoscerlo per signore e quando l' amante fa per gettarsi ai suoi piedi, con dignitosa amorevolezza glie lo impedisce, loda la cortesia del suo operare, ne riceve col bacio l' omaggio, gli chiude con una piccola chiave il cuore e, prima di lasciare il suo nuovo vassallo, gl' impartisce da lui richiesto i suoi principali ammaestramenti. Ora se nel R. de la R. il „diex d'Amors" fosse dell' amore l' unico dio, il dio per eccellenza, perchè il sogno sognato dal poeta si compia, basterebbe che questa scena si ripetesse per Bel-Acueil.[1] A Bel-Acueil il dio non appare mai. Gli appare invece Vénus col suo tizzone fiammante (vv. 4035—6)

. . . . . dont la flame
A eschauffée mainte dame.

e quando Bel-Acueil dopo le parole di Franchise comincia a propendere per l' amante, Vénus con un eloquente sermone e

[1] È motivo frequentissimo nella lirica d' amore il volgersi del poeta al dio faretrato, perchè con quell' arco con cui ha ferito il suo cuore ferisca pure il cuore di „lei". Nel „Conciliato d'amore" edito dal Turri, Amore pregato dall' amante si rivolge alle dama; il nostro Guittone dice ad Amore: „Mostri che [tu] non se' comun signore | se lei riguardi e me vuoi far morire, | o vero che non ài tanto valore". (Le rime di fra Guittone d' Arezzo a cura di F. Pellegrini in Collezione di op. ined. o rare. Bologna, 1901, vol. I, pag. 5, son. II vv. 9—11).

coll' efficacia del suo „brandon de feu" lo induce a concedere il bacio.

Il motivo si ripresenta sostanzialmente immutato nella continuazione. Amour riappare all' Amant; organizza l' assalto contro il castello di Jalousie; ma da solo non può compiere nulla. I baroni dell' oste, nel riferire al „diex d'Amors" il piano strategico della battaglia, pongono la condizione che Vénus sia presente e pregano quindi il loro signore di mandarla a chiamare. Questi è dubbioso; osserva che è costume di Vénus giungere non richiesta in aiuto degli amanti in pericolo; concede a fatica che le s' invii un' ambasciata. E così Vénus „qui les dames espire" (v. 16604) arriva ancora una volta, soccorritrice invincibile, a coronare coi medesimi mezzi l' impresa già da altri iniziata e a decidere in favore dell' Amant le sorti della battaglia.

Noi distinguemmo la giurisdizione delle due divinità, assegnando a Vénus il mondo femminile e ad Amour il mondo maschile. Ora, se Vénus accende di sola voluttà l' animo della donna, mentre Amour oltre che di voluttà accende l' animo dell' uomo di desideri virtuosi e di nobili sensi, la spiegazione non è difficile. Scopo dell' amante, invaso dal desiderio amoroso, è di far sorgere nella donna il desiderio medesimo; le nobili azioni ed il virtuoso contegno sono arti per fare impressione sul cuore di lei.

Vénus è la simbolica espressione di un sentimento semplice; molto più arduo a simboleggiarsi per la sua complessità era il sentimento ad esso opposto, il pudore. Tre figure col loro insieme lo rappresentano: Dangier, Honte, Paor.

L' odierno significato della parola Dangier ha condotto molti critici un po' lontani dal vero e ha fatto dire mille amenità intorno a questo fortunatissimo personaggio, che è, sotto l' aspetto allegorico, uno dei meglio riusciti, rappresentandoci assai bene nella sua materialità cose che altrimenti sarebbe difficile esprimere.[1]

Tra le forze di cui Bel-Acueil dispone per la sua difesa Dangier simboleggia la più elementare; non è il pudore, sentimento complicatissimo, a cui egli sta come la parte al tutto; è ritrosia istintiva, è una riluttanza direi quasi fisica, in cui, nè l' intelletto, nè la volontà non han parte. Per essere chiaramente compreso deve essere collocato nel suo vero posto rispetto alle due altre figure che più facilmente possono venir confuse con lui: Honte e Paor. Queste due ultime, spoglie della loro veste allegorica, si possono

[1] Per i molti significati delle parola Dangier cf. il Godefroy; per l' uso nel R. de la R. cf. Marteau, op. cit. tomo V, 139. Il Gorra (op. cit. pag. 450—1), confrontando il son. VI del Fiore colle parti corrispondenti del R. de la R., dice: „Quanto alle discordanze particolari è da notare che mentre nel testo francese il custode delle rose si chiama Dangiers, nel sonetto esso è detto Schifo, cioè ritrosia, resistenza. La ragione di tale mutamento si può trovare considerando che Dangiers rappresenta il pericolo dal quale nasce la resistenza, la ritrosia dall' autore chiamata Schifo". L' autore del Fiore ha adoperato Schifo perchè risponde letteralmente a Dangier. Del resto sul senso di Dangier si era già espresso bene G. Paris (op. cit. § 111).

considerare come movimenti della persona morale, Dangier è invece un movimento della persona corporea. Jean dice di essi: (vv. 8437—8438)

> Tout véés-vous Paor trembler,
> Honte rougir, Dangier frémir,

Si vede nel poeta l' intento di distinguere i tre personaggi con un tratto solo che rappresenti efficacemente ciascuno; ma la sintesi sua è alquanto superficiale e solo ne risalta l' incomposta violenza dell' ultimo. Noi dobbiamo cercare le ragioni di quel tremare, di quell' arrossire, di quel fremere; scoprire dietro i moti esteriori, che possono anche essere somiglianti od identici, i tre sentimenti assai diversi che li hanno prodotti.

Dangier è da Honte e da Paor trattato come un inferiore; pur secondandolo, esse ne disprezzano l' inconsulta impetuosità, l' ingenuità grossolana; per loro, come per il poeta, egli è „li vilain, li paisan". Jean adopera per lui un' imprecazione speciale non regalata, io credo, a nessun altro nel poema, „li vilain, que maus leu estrangle"; ed anche Guillaume ha per lui una cura particolare consacrandogli i suoi versi più vigorosi e rappresentativi

> (vv. 2934—6) Grans fu, et noirs et hériciés,
> S'ot les iex rouges comme feus,
> Le nés froncié, le vis hideus,

e più oltre

> (vv. 4340—2) Lors leva li vilains la hure,
> Frote ses iex et ses behure,
> Fronce le nés, les iex rooille.

È grottesco; e tale si mantiene quando svegliato da Honte e da Paor si mette a girare irritatissimo col suo bastone per vedere se nella siepe c' è buco o sentiero da chiudere. Arriva sempre in scena all' improvviso, sia in Guillaume, sia in Jean; nè in questo solo i due poeti sono concordi, chè entrambi lo fanno parlare in modo disadorno, scomposto, violento; il continuatore spesso non fece che riprodurre Guillaume, così nell' impostazione, come nei particolari.[1] La sua collera è a scatti; appare al primo momento terribile, invincibile e poi il furor cade. Ben lo conosceva Amis. All' Amant che pieno di lacrime s' era in lui confidato, egli suggerisce d' essere con Dangier quanto più fosse possibile umile e premuroso; vedrebbe tosto la ferocia del villano mutarsi in benevolenza. E così fu veramente. Dopo molto essersi fatto pregare, dopochè l' Amant ebbe a più riprese giurato di non oltrepassar più la siepe, di non fare nulla che gli potesse spiacere, Dangier gli concesse il perdono.

---

[1] Ad es, Guillaume (v. 2947) „Fuiés, vassaus, fuiés de ci" e Jean (vv. 15764—8) „Fuiés, vassal, fuiés, fuiés, | Fuiés de ci, trop m'ennuiés".

Di Honte Guillaume ci dà una genealogia che l' Ampère chiamò giustamente „ingénieuse“[1].

(vv. 2853—6) . . ses pères ot non Mesfez,
Qui est si hidous et si lez,
C'onques o lui Raison ne jut,
Mès du véoir Honte conçut;

Non si poteva dire con più felice allegoria quando nasce in noi la vergogna; noi ne siamo assaliti quando la nostra ragione vede tutta la bruttezza dell' errore. Honte rappresenterà quindi, nel suo confuso rossore, lo smarrimento in cui ci getta l' aspetto della colpa; rappresenterà quindi il grido ammonitore della ragione, che risuona improvviso nella coscienza. Non stupiamoci perciò se Guillaume, che pure ce la presenta tutta avvolta in un velo come una monaca e la fa parlare con tono sommesso e incerto di voce, riconosce la valentia di lei superiore a quella di tutti gli altri guardiani. Non ne falsava adunque il carattere il continuatore quando descriveva la fermezza potente con cui a Vénus che si avventa per penetrar nel castello ella grida che, se anche rimanesse sola, non abbandonerebbe il suo posto; al che succede veramente terribile per la sfacciata impudenza la risposta che le scaglia Vénus. D' altra parte la sua arditezza e il suo impeto in quell' occasione si comprendono; si tratta di decidere un' importante battaglia; fatto l' ultimo sforzo, anch' essa abbandona, per ultima, il castello in fiamme. Dove piuttosto è in aperto contrasto con Guillaume, a mio parere, è là ove fa tenere a Honte „qui est simple et honeste“ un sermoncino tutt' altro che verecondo.[2] Non certo a lei, che ha la proprietà di arrossire, toccava il compito d' intessere così trasparentemente un' allegoria sì licenziosa; non la scusa del tutto essere figlia della Ragione.

---

[1] „Poésie du Moyen-âge — Le Roman de la Rose“ in Revue des deux mondes, 1843, 15 août, pag. 449. Il vecchio sunto dell' Ampère è tuttora letto e copiato. Benchè qua e là nell' analisi gli sfuggano non lievi inesattezze e faccia ad es. Barat figliuolo di Hypocrisie e compagno di Amour e non capisca il diverso ufficio che presso la Rose hanno Chastée, Honte e Jalousie, aveva letto il Romanzo. Egli ne era orgoglioso e, dimenticandosi che il Raynouard e il Leroux de Lincy l' avevano da non troppi anni preceduto, egli se ne vantava quasi lo scopritore. Orbene la genialissima osservazione che la prima parte del R. de la R. sia la parodia della seconda, la citazione del noto verso del Voltaire sull' origine della sovranità, la scoperta in J. de M. del germe di Rabelais, sono motivi che dall' Ampère in poi difficilmente saranno tralasciati da chi si occupi del R. de la R. Ancora recentemente Léo Claretie, che in una sua Hist. de la litt. franç., Paris, 1905[3], I, 67 e sgg., dice parecchie strampalerie che lo mostrano digiuno assai del poema, si riallacciava abilmente all' Ampère. Questi (op. cit. pag. 442) dice: „Les deux portions du R. de la R. forment véritablement deux poèmes dont le premier est souvent la contrepartie ou la parodie du second“. Il Claretie sapientemente: „Les deux parties qui la composent sont tellement différentes qu'on pourroit les opposer, comme si la seconde était la contrepartie et la palinodie de la première“.

[2] vv. 16352—84.

C' è una certa parentela tra Honte e Paor e molto opportunamente Guillaume le chiama cugine. Honte è la dolorosa coscienza del peccato; Paor è l' angosciosa irresolutezza di chi presente i pericoli, i castighi, le conseguenze insomma, da cui la colpa sarà seguita. Guillaume ha una prudenza sottile e continuata nel distinguerne i caratteri; la loro diversità appare nell' episodio drammatico in cui Jalousie, messa sull' avviso da Male-Bouche, sfoga in parole l' esuberanza dell' ira sua. È Honte che ne ascolta i rimproveri e cerca, sia pure timidamente, di difendere sè e Bel-Acueil dalle accuse a cui diventarono segno. Paor arriva alle ultime parole e, veduta la collera di Jalousie, senza osare far motto, si ritira paurosamente in disparte. Scongiurare il pericolo, attirare su qualcun altro la tempesta che sta per scoppiare su di esse, ecco il problema a cui pensa Paor. Jalousie se ne va; (vv. 4254—5)

Paor et Honte let ensemble.
Tout li megre du cul lor tremble.

Honte approva il consiglio di Paor di riversare su Dangier i biasimi con cui erano stati assaliti da Jalousie. E come l' impiegato che sfoga sul subalterno il malumore in lui prodotto dalla ramanzina di un superiore, essi si scagliano con impetuose parole sopra Dangier; e mentre Honte, figlia di Raison, gli rammenta i doveri trascurati e gli effetti morali del suo fiacco contegno, Paor, per essere coerente all' indole sua, non sa ricordare nel suo breve discorso che l' ira di Jalousie, le passate minacce, le probabili punizioni future.

Il Gorra, notando come il rifacitore italiano del R. de la R. conservi il personaggio di Dangier, senza parlare di Male-Bouche, Honte e Paor, che pure sono suoi degni compagni, ne vede la ragione nel fatto che Dangier in certo qual modo li assomma, rappresentando la resistenza che da essi nasce. A questa interpretazione si oppone l' analisi dei caratteri sin qui condotta; si oppone poi esplicitamente il poeta stesso dandoci sulla maggiore o minore età dei personaggi degl' importanti ragguagli. Dangier non è prodotto dagli altri, nè li produce. Tutti sono al servizio di una stessa padrona facilmente dimenticabile, perchè solo di sfuggita menzionata dallo scrittore: Chastée.[1] È lei la natural padrona delle rose. Di lei ci narra il poeta, come assalita dì e notte da Vénus, domandasse a Raison la figlia Honte; aggiunge che Jalousie vi fece pur venire Paor. Ma prima egli ha parlato di Dangier e di Male-Bouche. Tutto diventa chiarissimo. Chastée poteva un tempo durare coll' aiuto di quel solo grossolano istinto ch' è l' elemento fondamentale della pudicizia, tanto più che già vigilavano col loro sguardo penetrante i malevoli. Divenuti più frequenti e più gravi gli assalti di Vénus, divennero anche necessari

[1] vv. 2858 e sgg.

gli avvertimenti e i rimproveri della ragione, la minacciosa prudenza dei parenti.

Al contrasto fondamentale tra Vénus e Dangier, Guillaume seppe togliere rigidità e monotonia ed accrescere a un tempo la verità e la pienezza del suo racconto, discorrendo del contributo che alla lotta portarono altri fattori psichici e certe circostanze esteriori. Non parlo di Pitié e di Franchise, preziose precorritrici di Vénus, e tocco solo brevemente di Male-Bouche e di Jalousie, suoi avversari accaniti.

Male-Bouche ha nel R. de la R. quella parte primaria che i maldicenti hanno in tutta la lirica d' amore medievale. Il fino amante deve fuggire come detestabile vizio la maldicenza, ricordarsi di Keu, l' antipatico siniscalco di cui parlano così severamente i romanzieri, confrontarne la bassezza coll' elevata figura di Gauvain. Ma se il pettegolezzo e la calunnia non penetrano nel suo animo, essi però lo circondano, gli attraversano continuamente i disegni, sono tra i suoi più feroci nemici. Male-Bouche è instancabile. Guillaume ce lo sa rappresentare con discreta potenza drammatica quando lo pone di sera, in guardia, sulle mura, e gli fa accordare i suoi strumenti e alternare sonando coi „lès" e coi „discors" le invettive contro la donna:

(vv. 4514—9) Ceste est pute, ceste se farde,
Et ceste folement se garde.
Ceste est vilaine, ceste est fole,
Et ceste nicement parole.
Male-Bouche, qui riens n'esperne,
Trueve à chascune quelque herne.

Le sue qualità essenziali sono due: non tacere mai nulla che riferito possa nuocere altrui e produrre qualche scompiglio; aggiungere sempre degli elementi inventati a quelli conosciuti per udita dire. S' intende che per ciò fare egli dovrà esercitare un assiduo e diligente spionaggio. I moventi di questo sono una formidabile invidia e una mania non meno formidabile di cianciare.

Più temibile assai di Male-Bouche è la figura non ancor chiara a tutti di Jalousie; per noi, e già lo abbiamo detto di passata poc' anzi, non c' è nessunissimo dubbio ch' essa non simboleggi i parenti.[1] La parola, è vero, ci fa pensare prima che ad altro ai mariti; ma la donna amata da Guillaume è, come vedemmo, una vergine e tale spiegazione va quindi subito esclusa. Non mi pare perciò opportuna quell' unica osservazione che fa a questo proposito il Gorra.[2] Nè d' altra parte è accettabile l' opinione del Marteau

[1] Il Lanson, op. cit., pag. 123, dice per spiegare Jalousie: „les parents ou un mari."

[2] Op. cit. pag. 567. Egli alla figura di Jalousie mette a riscontro il „gilos" così frequentemente vilipeso dai poeti provenzali e cerca nel sistema dei matrimoni politici la causa del decadimento morale delle famiglie e delle conseguenti vendette dei mariti.

che qui si tratti dei gelosi in genere. Egli, chiosando l' episodio in cui Jalousie appare per la prima volta nel poema con cipiglio fiero, con faccia stravolta, avida di vendetta e di punizione, così si esprime: „La felicità non è facile a dissimularsi, le male lingue si mettono a sparlare; e siccome la felicità ha sempre degl' invidiosi, i gelosi sorgono da ogni parte".[1] Questo non è buon commento. Non bisogna dimenticare che Jalousie chiama „sue" le rose. Escluso il marito, basta domandarsi a chi la donna appartenga prima del matrimonio e la risposta è facile. Si tratta dei parenti; sono essi che cercano di tenere lontana da ogni pericolo la giovinetta inesperta; è Jalousie che, come dissi, dà Paor in aiuto a Chastée, l' ideale padrona di quelle rose di cui essa è padrona reale; cioè sono i parenti che mettono in guardia la fanciulla, facendo nascere nel suo animo mille indefiniti timori. Riescono così naturali certi fatti e certe espressioni. Si capisce perchè Jalousie presti orecchio e dia tanta importanza alle pubbliche voci e dica dei giovinastri, ronzanti intorno a Bel-Acueil, „ceus qui por moi conchier | Vienent". S' intende con qual diritto, informata del bacio, ella corra da Bel-Acueil a rinfacciarle con violenza la sua leggerezza e con un severo ripiego cerchi d' impedire che la cosa possa ripetersi.

È chiaro riesce del pari, perchè tanta importanza abbia Jalousie nel poema. Tra i nemici di Vénus è il più potente e quando la dea giura di non lasciare Chastée in donna viva, un unico grande avversario, Jalousie, le sta dinnanzi al pensiero. Tutti gli ostacoli che Guillaume incontra nel suo cammino d'amore sono riassunti in questo modo da J. de M.

(vv. 11291—4) Vés-ci Guillaume de Lorris,
Cui Jalousie, sa contraire,
Fait tant d'angoisse et de mal traire,
Qu'il est en péril de morir.

Il problema non sarà pertanto quale sia il vero significato di Jalousie, ma piuttosto perchè con tal nome sieno designati i parenti. Se gelosia è amore esclusivo e timoroso, possono dirsi gelosi con ugual diritto i parenti e i mariti. I parenti fanno quello stesso che i mariti: vogliono impedire che ciascuno prenda quello che largito a ciascuno non scema.

(vv. 8161—4) Moult est fox qui tel chose esperne,
C'est la chandele en la lanterne;
Qui mil en i alumeroit,
Jà mains de feu n'i troveroit.

Forse anche il nome di Jalousie era dato da Guillaume ai parenti per aumentare la generalità della sua concezione, sì che la maggior

[1] Op. cit., tomo I, pag. XLV.

parte dell' opera potesse riferirsi non solo alla vergine, ma alla donna in genere.[1]

Si rifletta dal lettore un istante sulle cose sin qui osservate; omai si può con piena sicurezza ricavare dal loro complesso il giudizio. La donna che Guillaume ha fatta protagonista del suo poema si è a noi rivelata nella mollezza voluttuosa del simbolo, nell' indole delle sue battaglie interiori, nei suoi esterni rapporti col proprio ambiente, essere principalmente, anzi unicamente sensuale. La conclusione non è, nè trita, nè ingenua, nè priva, come vedremo, di conseguenze. Tutti quelli che insorsero contro la misoginia del romanzo, si dolsero solamente di J. de M.; risparmiarono nelle loro contro-invettive Guillaume. Era Jean che aveva affermata in modo audace, eccessivo la sensualità della donna, che aveva chiamata la donna debole, facile a conquistarsi. E Christine de Pisan adoperava, nel combatterlo, l' ironia, ricordando le fatiche lunghe, difficili ch' erano state necessarie per ingannare la vergine:

> Quel long procès! quel difficile chose!
> Et sciences et cleres et obscures
> Y met il la et de grans aventures!
> Et que de genz soupploiez et rovez
> Et de peines et de baraz trouvez
> Pour decepvoir sanz plus une pucelle,
> S'en est la fin par fraude et par cautelle!
> A foible lieu faut-il donc grant assault[2]?

Il ragionamento di Christine è sbagliato e da un ragionamento analogo si lasciarono forse anche illudere quelli che studiarono le idee di Guillaume intorno allo donna. La donna ci palesa la sua vera natura non quando pesa su di lei il giogo tirannico della tutela famigliare e delle convenienze sociali, ma quando ascolta solamente della sua natura le tendenze e i bisogni. Che cosa capiterebbe di lei se Male-Bouche e Jalousie non ci fossero? Dangier sarebbe ben presto ammansato.

Ce lo dice nel modo più chiaro il racconto delle sue prime relazioni coll' innamorato Guillaume. Questi non è propriamente il puro e casto ed ingenuo Guillaume di cui taluni parlarono; ha uno scopo semplice e definito: la conquista materiale della donna

---

[1] Amis chiama Jalousie (vv. 8155—6) „La dolereüse, la sauvage, | Qui tous jors d'autrui joie enrage!" Ebbe forse presenti questi versi il Marteau quando confuse, come già vedemmo, Jalousie coll' invidia e quando altra volta, forse inavvertitamente, giunse a confonderla con Male-Bouche (op. cit. tomo I, pag. LXVI). Mi si potrebbe perciò ragionevolmente domandare in che modo io spieghi il carattere invidioso di Jalousie. Rimanderò per tutta risposta all' „Étourdi" di Molière, Act. I, sc. II, ov' è detto dei parenti vecchi:

> Et vertueux par force, espèrent par envie
> Oter aux jeunes gens les plaisirs de la vie!

[2] „L'Epistre au dieu d'Amour", vv. 390—7, in Œuv. poét. de Christine de Pisan p. p. M. Roy. Paris, 1891. t. II. (Soc. des anc. text. franç. 22.)

amata; ma con tutto ciò un non so che di soave e di idilliaco lo circonda. Crede, nella semplicità inesperta del primo amore, che per conseguire la vittoria basti soffocare le voci del pudore nell' animo della donna e si propone pertanto di far sorgere di fronte ai sentimenti onde il pudore è formato altri sentimenti più forti di simpatia, di pietà, di ammirazione. I mezzi gli sono indicati nei suoi comandamenti da Amour. Tanto l' amata quanto l' amante sono individualmente forniti delle magnifiche doti che noi vedemmo simbolicamente rappresentate nel giardino di Déduit, elementi della società e della vita a cui appartengono; le brutte e tristi qualità che vedemmo escluse dal mondo di Déduit sono necessariamente lontane anche da loro. Guillaume si guadagnerà quindi la simpatia della sua donna coll' adempimento di tutte le virtù sociali; ne susciterà l' ammirazione collo sfoggio di quelle particolari abilità che in un ambiente siffatto son più presto apprezzate; riempirà sicuramente di tenera compassione il cuore di lei reggendo con costanza alle più terribili angosce.

Guillaume segue i consigli di Amour e ne ritrae i risultati migliori. Desta dapprima la benevolenza ed è accolto con gioia; desta poi la pietà ed è ricondotto, dopo avere scontato con una dolente lontananza l' ardire delle sue prime prove, presso la rosa che leggermente ingrossata esercitava anche un maggior fascino nella sua più fiorente bellezza. Gli pare che l' opera sia omai presso al fine e domanda a Bel-Acueil un bacio. Questi, benchè proibito da Chastée che gli ha mostrato i grandi pericoli della cosa, aiutata da Vénus venuta contro Chastée col suo tizzone di fuoco, glielo concede.

Lo scopo dell' amante si dovrebbe dire raggiunto se non fossero ipocrite le parole che Amour gli mette in bocca nei suoi comandamenti (vv. 2489—92):

> . . . se, sans plus, d'un seul baisier,
> Me daignoit la bele aésier,
> Moult auroie riche desserte
> De la poine que j'ai sofferte;

Guillaume in realtà aspira ad un dono più generoso ed è certo omai ch' esso non gli può mancare, perchè già Vénus ha acceso colle sue fiamme il cuore di Bel-Acueil. Ma la favola del poema ha a questo punto uno svolgimento inatteso. Entra in scena Male-Bouche, il guardiano maldicente che spia ogni atto, ogni parola per riferirli poi malignamente elaborati, che tutti e tutto sottopone alla sua critica acerba, velenosa e bugiarda. È lui che mette in così mala luce Bel-Acueil presso Jalousie da costringere questa a separarlo per sempre dall' Amant. Per comando di Jalousie, dopo un febbrile lavoro, sorge una fortezza imprendibile, fondata sulla roccia viva, con grandi fossati, con muri ampi e quadrati, con quattro torri ai quattro angoli, e con una torre nel mezzo, la più bella che si possa vedere sopra la terra. Nelle quattro torri son collocati come

guardiani Male-Bouche, Dangier, Honte e Paor; accanto a Bel-Acueil nella torre interna è posta come custode una Vieille.

Il povero amante si vede ora veramente di fronte tutti i suoi nemici: per giungere al fine ultimo del suo amore non bastava spegnere il pudore nell' animo della donna, bisognava ancora far tacere le male lingue, eludere la sorveglianza dei parenti. Amour a questo non lo aveva preparato; ci sono due soli consigli in tutto il suo lungo discorso utili contro Male-Bouche. Egli preannunzia al poeta che tutte le sue passeggiate avrebbero avuto per meta il luogo ove aveva veduta l' amata; e gli dà in proposito quest' avviso:

(vv. 2399—402) Mès vers la gent très-bien te cèle,
Et quiers autre achoison que cele
Qui cele part te face aler;
Car c'est grant sens de soi céler.

E riguardo alle veglie sotto le sue finestre:

(vv. 2551—4) Et por ce que l'en ne te voie
Devant la maison n'en la voie,
Gar que tu soies repairiés
Anciez que jors soit esclairiés.

Ma neppur quei consigli servivano allora al suo caso. L' „art d'amors" teorica ha quindi nell' opera di Guillaume un ambito meno vasto che l' „art d'amors" pratica; dell' ampio problema non esamina che il primo aspetto; si restringe a quelle regole d' indole generale che possono per lo più valere tanto per un amore idealistico quanto per un amore terreno. La seconda ci aiuta quindi ad interpretare nel modo giusto la prima.

Anche l' allegoria del castello dà una nuova conferma a quanto dicemmo sulla sensualità di Bel-Acueil. Chè non possiamo accettare in proposito le opinioni di P. Paris e del Marteau. P. Paris,[1] che non capì il personaggio di Jalousie e lo credette un attributo morale della giovane da porsi accanto a Beauté attributo fisico, considerò come autrice del castello e inventrice dei mezzi di difesa la giovane stessa e biasimò tale ideazione, vedendo una certa puerilità nella ricerca di tutti questi mezzi d' assicurare la virtù di una giovane che fino allora s' era di per sè abbastanza bene difesa (!). Il Marteau,[2] partendo da un altra interpretazione di Jalousie, giunse alla medesima conclusione: „Spaventata della sua folle passione, sentendosi sorvegliata da mille invidiosi, in preda alla calunnia, la povera amante piena di vergogna, credendosi per sempre disonorata, si carica di chimere e di paure e chiude il suo cuore in un cerchio inespugnabile". È strano che per chiudere il cuore in un cerchio inespugnabile ella si metta alle costole una

[1] „Le Roman de la Rose" in Hist. litt. de la France, t. XXIII, pag. 7 e 9.
[2] Op. cit., t. I, pag. XLVII.

Vieille, e una Vieille, si noti, che, come osserva il poeta, era assai versata nelle faccende d' amore.

Affermò giustamente il Gröber[1] che l' apparizione della Vieille nelle ultime pagine del poema incompiuto di Guillaume de Lorris non lascia dubbio intorno al modo con cui il poema sarebbe stato finito. Sarebbe finito come lo finì J. de M. E ce ne sono altre prove. Guillaume promise d' insegnare alle fine del sogno i „jeus d'amors". Che cosa avrebbe narrato? Veramente non si può pensare che a quello cui pensò J. de M. Siccome poi la verità aveva ad esser coperta, tutto sarebbe stato avvolto in un velo allegorico e noi non possiamo dire se sarebbe stato più sottile o più denso di quello a noi pervenuto. Il poema si spezza troppo presto per poterci permettere un definitivo giudizio sulla moralità di Guillaume; ma non è ardito il sospetto che inoltrandosi nel vivo del racconto la sua ritenutezza e il suo riserbo si sarebbero venuti smorzando; noi sentiamo che l' ambiente è mutato dal momento in cui è entrata in scena la Vieille. La „chasteté irréprochable dans la pensée et dans l'expression", di cui il Langlois[2] fece lode a Guillaume ha contro di sè la trama generale dell' opera e alcuni punti particolari.[3]

Del resto intorno alla fine possiamo dire una cosa sicura: ch' essa era una fine gioconda. Guillaume dice infatti ai suoi lettori (vv. 31—32)

> Or veil cel songe rimaier
> Por vos cuers plus fere esgaier,

ed un sogno che rallegra i cuori non può non terminar lietamente. Ad uno scioglimento lieto ci fa pensare il modo con cui è impostata l' azione; Amour promette con una restrizione il suo premio futuro: (vv. 2036—37)

> Et te metrai en haut degré,
> Se mavestié ne le te tost.

Ma questo supposto caso non potrà mai avverarsi ed il dio dovrà dare all' amante pei suoi tormenti il desiderato rimedio.[4]

Si capisce quindi perchè Guillaume abbia chiamata „moult bele" la sua chiusa. Non già perchè si ripromettesse da essa un effetto estetico particolare. Egli ci narra una giovanile avventura d' amore e ce la narra come una visione avuta in sogno a vent' anni;

---

[1] Op. cit. pag. 737.

[2] Origines et sources, pagg. 91—2.

[3] È notabile ad. es. la malizia con cui Bel-Acueil risponde all' Amant che la richiede di un bacio.

[4] Il v. 2037 potrebbe essere inteso variamente. In „mavestié" possono essere rappresentati tutti i malevoli che tengono lontano l' amante dal conseguimento del suo fine amoroso; e questa è l' interpretazione peggiore, chè troppo sminuisce la potenza ed il prestigio del dio. „Mavestié" può essere invece qualità dell' amante e i due vv. citati avrebbero per ciò il significato dei due seguenti: „Tu seras tret à garison | Si tu te tiens en léauté".

può parergli non facile descrivere esattamente le confuse vicissitudini della lotta, gl' intimi contrasti, gli esterni dissidi, tanto più che il racconto ne deve rinnovar l' amarezza; ma dopo la lotta verrà la vittoria e allora sarà facile il raccontare, sarà bello vivere nei ricordi e analizzare minutamente tutta la gioia goduta; gli stessi lettori che avranno pianto e sospirato con lui si sentiran sollevati.

Non si deve mai dimenticare, nel ricostruire la concezione di Guillaume, quello che ne ha pensato il suo primo e migliore esegeta, J. de M. Questi conosce assai bene l' opera incompiuta di Guillaume; ne ha capita l' economia e penetrato a meraviglia lo spirito; se molte volte continuandola se ne allontana, è conscio tuttavia interamente del proprio operato. Non ci turbi il pensiero, con tanta compiacenza ripetuto dai critici, che diverse sono le due società a cui le due parti del R. de la R. si rivolgono, diversa la natura del primo poeta dalla natura del secondo. Se è fondata la cronologia da noi proposta per la continuazione del R. de la R.,[1] Jean lesse da giovane il poema interrotto e aveva perciò quanto basta per comprendere, gustare e ammirare un racconto d' amore: la giovinezza. Disse qualcuno[2] che Jean de Meun si pose a un tale lavoro per sfruttare una fama già stabilita e trovar così dei lettori in un tempo in cui erano piuttosto scarsi; si disse pure ch' egli capì subito qual partito si potesse trarre da questa meraviglia incompiuta per svolgere le sue teorie filosofiche, che esposte senza l' aiuto della poesia lo avrebbero assai probabilmente condotto nell' esilio e sul rogo. Chi disse questo e solamente questo mostrò di non avere capito quale effetto questa meraviglia incompiuta potesse operare sull' animo giovanile di Jean. La bellezza innegabile del poema, vero gioiello artistico per tutti i tempi, non poteva non colpire fino all' ammirazione e all' entusiasmo; si doveva sentire un vivo rincrescimento che un' opera così leggiadra fosse rimasta incompiuta; e pensando al poeta troppo presto scomparso era naturale augurargli, come gli augura Jean per bocca di Amore, che gli fosse piena di balsamo, d' incenso e di mirra la tomba. La continuazione di J. de M. dev' essere innanzi tutto considerata quale essa è veramente, cioè come il primo prodotto di quella virtù creativa di cui l' opera di Guillaume, come tutte le vere opere d' arte, è fornita.

Sarebbe assai interessante potere approfondir la ricerca; studiare diligentemente le attitudini artistiche del continuatore in sè ed in rapporto all' opera continuata; determinare gl' impulsi che a seguitare il poema gli possono esser venuti non dall' interiore soltanto, ma dall' esterno; vedere quanto abbiano influito sopra di lui il gusto

---

[1] „Per la cronologia del Roman de la Rose" in Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino, vol. XCIV, 1909.

[2] Marteau, op. cit., t. I, pag. XCV.

dell' ambiente e la gloria, se gloria ci fu, di Guillaume. Di tutto ciò non si può far quasi nulla. Jean ci rivela nella sua continuazione molti e spesso opposti caratteri; ci appare però sempre e sopratutto una natura giuliva. Egli stesso si chiama (vv. 11330—1)

> . . . . . . . Jehans Clopinel
> Au cuer jolif, . . . . . . . .

è portato dall' indole sua ricca d' innata giocondità ad una concezione ottimistica della vita;[1] versa dal cuore giulivo nel suo poema il comico inesauribile. Tutti i mezzi di riso vi sono usati, dalle situazione comiche più complesse alle busse e ai giochi di parole. Poteva non piacergli l' opera di Guillaume? Delle infinite sfumature del comico Guillaume non conobbe che qualcuna soltanto. Il suo verso è brioso; balza fuori animato, agile, lieto da quel pensiero che dà vita e materia alle astrazioni più vaghe, e ci fa sorridere sempre, beatamente, anche senza presentarci determinatamente cose o fatti ridicoli. Una sola volta egli tentò il comico propriamente inteso e fu tratteggiando l' immagine di Dangier. È un comico, primitivo, fanciullesco; ma il poeta ne deve essere stato più che contento, dovette credere di aver superato sè stesso.[2] Se il comico vero scarseggia, è però diffusa per tutto il poema la giocondità più schietta: la trama del romanzo ci è nota.

Fin qui, io credo, la cosa è ovvia. Vorrei però che paresse ancora chiara ai lettori, come pare a me, una seconda analogia tra lo spirito dei due poeti. Jean, come meglio vedremo, accoppia ad una gaiezza da scolaro una fastidiosa gravità da pedante; c' è in lui coll' allegro novellatore il filosofo; ora nell' opera di Guillaume tessono una lieta trama di amore astrazioni e sottigliezze scolastiche.

Sono due sole analogie, ma già di per sè sole importanti. È in virtù di esse che nel poema, per altri aspetti incoerente, si potè tuttavia avere una fondamentale unità: un' azione unica si continua dal principio alla fine formando come la colonna vertebrale di tutto l' organismo poetico ed è la storia allegorica delle vicissitudini d' un amante dal primo incontro al possesso.

Jean si trova come seguitatore in una condizione speciale e non sta di fronte al suo predecessore come sta, ad es, l' Ariosto rispetto al Boiardo. Egli non sviluppa un tema suo, individuale; raccoglie la penna caduta di mano a Guillaume e sostituisce sè a lui; deve, perchè l' opera sua riesca perfetta, spogliarsi dei suoi caratteri personali, essere quello che fu il primo poeta. Ciò si propose appunto di fare il continuatore e v' è certo un primo

---

[1] Cito una prova tra le tante. Egli dice (vv. 7576—8) „[Nus] jà tant de meschief n' aura, | Quant bien porpenser se saura, | Qu'il ne truisse en son desconfort | Quelque chose qui le confort“ È inutile pensare a Boezio: in queste parole si compendia il suo personale ottimismo.

[2] Ripete infatti due volte, come già abbiamo veduto, quasi identica la descrizione.

momento principale nella concezione di J. de M., in cui egli, entrato nel mondo poetico di Guillaume come nel campo di una forza soggiogatrice, ne è dominato quasi del tutto: corrisponde a questo primo momento il nucleo fondamentale della continuazione, cioè la trama allegorica dell' assalto al castello di Jalousie, compreso l' intervento di Vénus e la resa finale; concetti ed espressioni sono attinti dalla prima parte. Abbiamo poi un secondo momento principale in cui quel mondo, che gli o omai famigliare, più non lo domina, ma è da lui dominato; Jean lo governa come se fosse interamente suo. Non sappiamo se egli abbia allora portato modificazioni alla prima parte; una profonda modificazione egli porta allo spirito generale dell' opera, imprimendole i segni potenti della propria personalità. È allora ch' egli vede di poter fare del R. de la R. molto di più che il semplice racconto di un' avventura d' amore. Il poema che s' intitolava „Li Rommanz de la Rose | Où l'art d'amors est tote enclose", concepito come l' aveva concepito Guillaume, sarebbe riuscito ad una manifestazione isolata non rispondente appieno al suo splendido titolo; bisognava ingrandire, generalizzare il soggetto e Jean pensò di passare in rassegna le varie concezioni dell' amore, di trattare le questioni parallele e subordinate, di porre nella più chiara luce tra le tante teoriche la teorica a lui più cara; il poema si veniva così tramutando in un manuale scientifico. È più che logico ch' egli mettendosi alla sua continuazione già avesse determinato nel suo pensiero tutto lo sviluppo e lo scioglimento dell' azione allegorica; onde il primo dei due principali momenti creativi, che noi abbiamo distinti, dev' essere anteriore alla stesura dell' opera; chè J. de M. non può in nessun modo apparirmi, come apparve al Marteau, quale audacissimo pensatore che, piena la mente d' un sistema filosofico strabiliante, lo sfoga cautamente nella continuazione d' un poema allegorico-amoroso, nè mi permette l' esame dell' opera di credere col Langlois,[1] ch' egli si sia accinto al lavoro „sans aucun plan et sans savoir dans quelle voie il s'engageait". Il secondo momento potrebbe anche essere parallelo alla stesura stessa; sarebbe avvenuto quello che capita ai più (e lo possiamo verificare assai bene nei casi in cui di un' opera ci è conservato colla redazione definitiva anche l' abbozzo), cioè durante la trattazione dell' elemento romanzesco nuove vie si sarebbero aperte dinnanzi alla fantasia dello scrittore.

È necessario considerare più davvicino le cose, sì che appaia al lettore quanto agevolmente si potesse passare dal primo momento al secondo.

Al punto in cui il primo poeta interruppe il lavoro, l' amante si trovava senza fede e senza speranza dinnanzi al funesto castello difeso da nemici implacabili. J. de M. conosceva troppo bene l' opera di Guillaume per terminare con una rinunzia o con una

[1] Origines et sources, pagg. 93—4.

sconfitta la bella impresa; era troppo logico per accettare una soluzione che non derivasse naturalmente e necessariamente dallo stato in cui già eran le cose. L' allegoria non era ancor giunta in lui a quello stadio di vacuità insignificante che dovrà deplorarsi più tardi e certo, s' egli avesse potuto leggere nel „Livre du cuer d'amour espris“ di René d'Anjou[1] come Bel-Acueil prigioniero di Jalousie fosse liberato da Esperance, egli avrebbe sorriso, senza approfittarne per nulla, della trovata puerile. Guillaume soltanto poteva suggerire la vera fine. Cinque erano i guardiani: Male-Bouche, Dangier, Honte, Paor e la Vieille. Ciascuno di essi doveva essere debellato. In pugna pare debba mutarsi tutta intera l' azione, dal momento che nel sereno soggiorno di Déduit sorge il tetro castello di Jalousie e non ci reca quindi meraviglia l' ideazione di J. de M. che fa da Amour adunare contro la prodigiosa fortezza, in favore del povero amante, tutti i suoi sudditi in arme. Ma la battaglia non poteva esser condotta contro tutti in ugual modo e nel medesimo tempo; chè diverse sono le idee rappresentate da quei guardiani e diversa anche la forma con cui essi le rappresentano. La Vieille è tra astratte allegorie personaggio reale; Male-Bouche e la Vieille simboleggiano cose esterne alla persona amata; Dangier, Honte, Paor sentimenti interiori di essa. È naturale che primo ad essere vinto doveva essere Male-Bouche; soltanto dopo avere ricuperata presso la gente la fama di giovane morigerato ed ammodo, l' amante poteva dai parenti della giovinetta amata essere riammesso presso di lei. Superata in seguito anche la Vieille, poteva aver luogo la lotta finale nel cuore di Bel-Acueil.

Bisognava vincere Male-Bouche. Armi leali non si potevano adoperare con lui; occorreva combatterlo coi mezzi con cui egli combatteva. Parecchie volte il poeta fa enunciare ad Amis il principio molto ragionevole se non molto morale che i traditori vanno traditi, che gl' ipocriti non possono essere presi di fronte, ma devono essere assaliti coll' ipocrisia. „Aucunes fois seult-l'en baisier | Tel main qu'en vodroit qu'el fust arse“, oppure „De ceus bouler n'est pas péchiés | Qui de bouler sunt entechiés“, e si potrebbero riportare altri passi non meno espliciti. Il fino, il vero amatore dev' essere franco, leale; tale ce lo presenta Guillaume de Lorris e tale si mantiene per qualche tempo anche nella continuazione di J. de M. Ad Amis che gli consiglia di usare, per vincere i suoi nemici, l' astuzia, di onorare e di servire umilmente Male-Bouche, egli oppone una dignitosa protesta: un duello od una regolare querela, ecco i due soli mezzi con cui vuol ridurlo al silenzio. Eppure tra la gente che Amour ha da ogni parte adunata per condurla ad un assalto definitivo, tra i soccorritori dell' Amant, noi vediamo due nuove figure, in cui in sostanza l' ipocrisia è rappresentata: Contrainte-Astenance e Faux-Semblant. Sono essi i com-

[1] Oeuvres complètes du Roi René par M. le Comte de Quatrebarbes. Angers, 1845. Tome III.

battitori che devono vincere Male-Bouche. Com' è cio? Quando Dame Nature manda Génius all' oste d' Amour, lo incarica di salutare Amore e Venere e tutta la baronia, non Faux-Semblant e Contrainte-Astenance; assai si meraviglia che Amour li abbia presi con sè e solo dopo una qualche riflessione trova per Amour una scusa: essi gli erano necessari.

(vv. 20292—6) Bien les déust Amors bouter
Hors de son ost, s'il li pléust,
Si certainement ne séust
Qu'il li fussent si nécessaire
Qu'il ne péust sens eus rien faire.

E Amour stesso, passando in rassegna i suoi fidi, quando vede Faux-Semblant è colpito dal più grande stupore.

(vv. 11234—5) Quant li diex d'Amors l'a véu,
Tot le cuer en ot esméu.

Non era dunque lui che l' aveva mandato a chiamare. Faux-Semblant si era volontariamente inframesso; senza che altri lo avvertisse era guizzato tra quelle file che non eran le sue e si potrebbe forse vedere in questo l' intenzione di mostrare fin da principio una delle qualità del personaggio, quella d' introdursi dovunque, d' intrigarsi di tutto.

Ma bisogna osservare che Faux-Semblant si trova con Contrainte-Astenance. Amore non si stupisce nel vedere quest' ultima; non le domanda, come domanda al primo, che cosa sia venuta a fare; e quando richiede Faux-Semblant del perchè della sua venuta, è Contrainte-Astenance che s' interpone e risponde che quegli era venuto, perchè era suo indivisibile amico; senza di lui ella non si sarebbe sentita di muover passo. Questo deve servirci di base nell' indagare come si sia venuta formando nel pensiero di J. de M. la figura di Faux-Semblant.

Determinato che Male-Bouche si doveva vincere col tradimento e coll' ipocrisia, essendo Male-Bouche una persona, bisognava contrapporle altra persona che rappresentasse l' ipocrisia. J. de M. deve aver gettato un rapido sguardo tra la famiglia allegorica di Guillaume, per vedere se qualche figura serviva al suo scopo e i suoi occhi non potevano non posarsi su Papelardie. Nessuna figura poteva parergli più adatta ed egli deliberò di valersene, solo mutandole il nome in quello di Contrainte-Astenance. I due personaggi non solo si somigliano, ma sono un personaggio solo. L' abito di religione, il salterio che entrambe tengono in mano, il colore terreo non lasciano dubbio; nè mancano coincidenze di parole. Papelardie „s'avoit la color pale et morte“ [1] e di Contrainte-Astenance si dice indirettamente (direttamente del cavallo dell' Apocalisse a lei simigliante) „Nule color fors pâle et morte“.[2]

[1] v. 433.
[2] v. 13009.

Il nome di Contrainte-Astenance non fu sostituito per capriccio al nome primitivo. J. de M. si proponeva di fermare così l' attenzione su quella forma particolare d' ipocrisia che meglio si addiceva alle necessità del racconto e che costituiva per lui l' aspetto più ingrato e antipatico dell' ipocrisia stessa: la simulata rinunzia al godimento sensuale. Non può essere siffatta rinunzia, secondo lui, nè sincera, nè assoluta; chi è ad essa costretto da obblighi religiosi le si mantiene fedele solo in apparenza: è un ipocrita. Mi si permetta di riportare i curiosissimi versi in cui J. de M. spiega la provenienza di un paternoster di Contrainte-Astenance:

(vv. 12990—13001) Donées les li ot uns frères
Qu'ele disoit qu'il ert ses pères,
Et le visitoit moult sovent
Plus que nul autre du covent;
Et il sovent la visitoit,
Maint biau sermon li récitoit.
Jà por Faulx-Semblant ne lessast
Que sovent ne la confessast;
Et par si grant dévocion
Faisoient lor confession,
Que deus testes avoit ensemble
En un chaperon, ce me semble.

Si capisce perchè Contrainte-Astenance non possa stare senza Faux-Semblant; è col suo aiuto che riesce, nonostante le scappatine frequenti, a conservare la fama purissima di illibata astinenza. Ciò è detto abbastanza esplicitamente.

(vv. 12942—5) M'amie Contrainte-Astenance
A mestier de ma porvéance:
Pieçà fust morte et mal-baillie,
S'el ne m'éust en sa baillie.

Faux-Semblant è dunque dipendente da Contrainte-Astenance; non è che una qualità di essa. Ma è fondamento di tutta l' arte allegorizzatrice dei due poeti il separare le qualità e individuarle rispetto alla sostanza cui erano prima connesse. Faux-Semblant assunse perciò caratteri di personalità indipendente; l' importanza di Contrainte-Astenance andò a poco a poco scemando e alla nuova figura la fantasia del poeta conferì tutta la vivacità, tutta la forza che avrebbe dovuto attribuire alla prima o almeno in ugual grado a ciascuna. Le relazioni tra Papelardie e Faux-Semblant devono dunque essere intese in modo un po' diverso da quello che fu tenuto sinora: esse sono indirette e a Papelardie non corrisponde Faux-Semblant, ma Contrainte-Astenance.[1]

---

[1] Lenient, La satyre en France au Moyen-âge, Paris 1893², pag. 159. „La froide et immobile figure de Papelardie attachée par Guillaume de Lorris sur les murs du Jardin, s'est animée; elle marche, elle parle, elle s'agenouille en roulant des yeux contrits et pénitents" (!).

Con notevole originalità J. de M. ha dedotti dall' esame della figura di Male-Bouche i suoi naturali oppositori; col medesimo procedimento, determinati i principali caratteri della Vieille, egli le trova gli opportuni avversari. La Vieille è nel brevissimo cenno dedicatole da Guillaume e nel più ampio svolgimento che, come meglio vedremo, le consacrò J. de M., il tipo vero, perfetto della mezzana. Da chi poteva lasciarsi indurre la fida custode ad aprire la porta della torre? È l' ardente avidità di guadagno la sua qualità suprema e questa suggerisce l' intrigo. Di andarle innanzi a mani vuote con una faccia compunta di spiantato non c' era nemmanco da pensarci, bisognava abbagliarla colla splendidezza dei doni. Ma a ciò si opponeva la povertà dell' amante. Il continuatore ebbe una trovata abbastanza buona. Contro la Vieille sono inviati Largèce e Cortoisie a cui si uniscono Contrainte-Astenance e Faux-Semblant, i due che, ucciso Male-Bouche, erano penetrati nel castello; in altre parole la munificenza che non può essere sfoggiata sul serio viene dall' Amant simulata. Egli ispira alla Vieille la certezza di un copioso guadagno, eludendone l' astuzia e dissipandone i dubbi colle maniere più signorili, coll' aristocraticità più rassicurante (Cortoisie); facendo dimenticare o non lasciando avvertire colle più belle promesse la miseria del primo dono più vistoso che caro ch' egli invia a Bel-Acueil (Largèce). Anche qui il continuatore, se non s' è innalzato all' originalità dell' episodio di Male-Bouche, ha tuttavia sviluppato con logica naturalezza l' azione.[1]

Già dicemmo che nella lotta bisogna distinguere fasi diverse; il passaggio dall' una all' altra corrisponde ad un mutamento nel valore simbolico del castello. La rosa prigioniera significa innanzi tutto la giovinetta che per le ciarle maligne del mondo è dai parenti condannata ad un severo isolamento; la torre in cui essa è rinchiusa in nulla differisce dalle innumerevoli torri in cui i

[1] J. de M. non traeva le due figure di Cortoisie e di Largèce dalla sua fantasia; e dalla sua fantasia non le traeva neppure Guillaume che ce le presenta entrambe nel giardino di Déduit. Esse hanno tra di loro un assai stretto legame; esse sono due aspetti, indisgiungibili nella realtà come nell' arte, della splendida vita cavalleresca a cui il poema di Guillaume ci fa tante volte pensare; e la mostrano in ciò che essa, nel concetto dei poeti, ha di più lodabile, di più fine. Cortoisie nel R. de la R. consiste specialmente nell' urbanità spiritosa del conversare, nella nobiltà del tratto. Si noti che essa è fatta madre di Bel-Acueil. Guillaume la chiama (vv. 1242—3) „sages . . . | De biaus respons et de biaus dis" e J. de M. (v. 19631), delineando la vera „gentilesce", dice che il vero nobile dev' essere „preus en faiz et cortois en dis". Era dunque più che altro un abbigliamento esteriore e Jean se ne poteva perciò servire, congiungendola coll' ipocrisia, per il fine suesposto. Cortoisie è posta da Guillaume nelle corti; della vita di corte Largèce è l' ornamento più riputato. Nel Cligés (vv. 211—5) essa è chiamata addirittura quella che eccelle su tutte le virtù e tale che fa crescere a cinquecento doppi le buone doti ch' ella trova in un animo. È noto come fosse la virtù cavalleresca per eccellenza; raccomandabile in ogni cavaliere, era indispensabile in un fino amante.

„jaloux“ dei romanzi cavallereschi e delle novelle popolari rinchiudono le loro spose. Il motivo allegorico presenta in questo primo caso una parvenza di realità; si entra nel castello come si entrerebbe in un castello vero uccidendo un portinaio, subornando una guardiana; è poi piena e ragionevole la rispondenza tra il velo ed il vero. Ma i parenti non si limitarono ad allontanare la giovinetta dal suo innamorato; fecero pure che si mantenesse e si rafforzasse in lei il senso del pudore. La prigionia veniva così a perdere un pochino del suo carattere coercitivo; l' isolamento assumeva alcunchè di spontaneo e di volontario. Il poeta, dovendo esprimere simbolicamente la lotta contro il pudore e la vittoria su di esso, non poteva attenersi al metodo sino allora seguito senza convertire il simbolo del castello in un' astrazione oltremodo incerta e malagevole ad afferrarsi. L' immagine del castello assaltato da forze esterne mal si adatta a significare una lotta che avviene nell' interno dell' animo. Ma se anche si passi con indulgenza su questa menda non grave, non si può perdonare al poeta d' avere accresciuta l' irrealtà del motivo pur potendo scemarla. L' allegoria dell' assedio mette in sostanza di fronte l' amante e l' amata. In un primo episodio Jean ci mostra l' amante ipocritamente umile e modesto con Male-Bouche; ce lo mostra nell' episodio successivo ipocritamente largo e cortese colla Vieille; le sue qualità, personificate in Faux-Semblant, in Contrainte-Astenance, in Cortoisie e in Largèce, hanno fatto fare i primi passi all' azione. Ci aspetteremmo anche qui di vedere alle prese coi tre custodi altre qualità dell' amante. Logicamente avrebbe potuto muovere dall' oste di Amore contro Dangier qualche Preghiera fatta persona, contro Honte una personificata Segretezza e va dicendo. L' allegorica milizia del dio sarebbe stata in tal caso un' acconcia rappresentazione delle qualità di Guillaume.

A questa ideazione J. de M. sarebbe forse arrivato se Guillaume non gli avesse offerto coll' episodio di Dangier, Pitié e Franchise l' esempio di un contrasto psichico tutto interiore. Dangier, concedendo il perdono all' Amant gli ha bensì permesso di amare, ma lontano dalle sue rose. E molto pianse e molto sospirò il disgraziato là, presso la siepe, intento a contemplare la rosa a lui tanto cara e a lui un giorno già sì vicina. Alla fine però due nobili dame, Pitié e Franchise, si mossero in suo favore. Entrambe si recarono da Dangier: questa gli sostiene l' innocenza e l' irresponsabilità dell' amante dominato da Amore, potentissimo iddio; quella gli ricorda le gravi angosce dell' infelice. E dalle loro parole Dangier si lascia piegare. A questo esempio J. de M. conformò tutta la sua concezione. Sbucano fuori dall' esercito di Amour, contro i tre custodi, delle personificate qualità della donna; e l' esercito diventa ai nostri occhi una curiosa accozzaglia delle individualità più diverse. Non ci sono soltanto le persone abitatrici del „vergier Déduit“, ma troviamo con esse Compaignie, Simplece, nate dalle omonime frecce; è presente Déduit stesso; J. de M.,

in genere acuto e diligente continuatore, qui si è permesso di racimolare alla rinfusa.[1]

J. de M. fa assaltare Dangier da quelle due stesse dame che già l' avevano vinto in Guillaume; si contenta di riprodurre un motivo creato dal suo predecessore. Modifica tuttavia, come già di fuggita notammo, l' allegoria di Franchise; non so se inconsapevolmente o per deliberato proposito. Ella è per lui quella che assomiglia gli uomini agli angeli e a Dio; è la libertà e l' amore di essa; è lo scioglimento da tutti i vincoli che legano l' attività umana e specie da quelli che legano l' attività amorosa; tiene ubbidienti al suo imperio tutte le donne giovani e vecchie, brutte e leggiadre e le spinge con forza irresistibile al piacere; si identifica colla forza invincibile della Natura. Di fronte al senso istintivo della ritrosia J. de M. pone il senso istintivo della spontaneità, della libertà nella passione.

Escono interamente della fucina di Jean gli avversari di Honte e di Paor. A Honte egli oppone Délis e Bien-Celer. Se Honte nasce quando la ragione vede il misfatto, quando cioè noi vediamo tutta la gravità e tutte le conseguenze dell' errore, due cose sole potranno far tacere i consigli della ragione e soffocar la vergogna: la grandezza del godimento che a sè ci attrae con irresistibile fascino e la certezza che il nostro fallo non sarà risaputo.

A Paor oppone Hardemens e Séurté. Paor presentava come costitutivi del suo carattere due differenti fattori: la tendenza a chiudersi in sè, ad evitare la lotta, a cui vien contrapposto Hardemens; e la facilità fantastica d' immaginarsi punizioni e pericoli, a cui vien contrapposto Séurté.

Franchise e Dangier aprono la pugna. Il primo scontro è fatale a Franchise, ma Dangier non può conseguire una piena e definitiva vittoria, perchè arriva Pitié ed egli è da lei debellato. Arriva Honte in soccorso di Dangier e Pitié è costretta a sgombrare il campo di battaglia. Contro Honte si avanza arditamente Délis, ma nulla gli giova il suo impeto giovanile; è disfatto e gli sottentra, combattitore più fortunato, Bien-Celer. Ma neppure la fortuna di Bien-Celer dura a lungo; ne segna la rovina il giungere di Paor. Vengono contro Paor successivamente in scena Hardemens e Séurté; il primo è d' un sol colpo abbattuto, al secondo sta per arridere la vittoria. Succede una mischia generale e ad essa una tregua.

Molte cose si potrebbero qui ricordare, anche senza fermarsi

[1] Si può anche pensare che J. de M. nello stendere il suo elenco di combattitori si sia lasciato guidare anche un po' dall' orecchio desideroso di rima. Egli stesso dice (vv. 11206—7) „Briément les nomerai sans ordre, | Por plus tost à ma rime mordre". Gettato giù il verso „Hardemens, Honors, Cortoisie", Compaignie era l' unico nome che per la terminazione sua potesse essere usato di tutto il repertorio di Guillaume (esclusi s' intende i numerosi nemici: Vilonie, Jalousie, Envie, Felonnie, Hypocrisie). Compaignie poi tirava Simplece naturalmente seco.

sul significato dei singoli scontri pei quali basta quanto dicemmo sul valore simbolico dei singoli personaggi. E innanzi tutto chi si ricorda, nella lotta di Dangier, Honte, Paor contro i loro nemici, che ciascuno di quelli ha una sua torre da custodire? L' allegoria della fortezza dov' è andata? E che cosa è divenuto dell' Amant? Egli rimane nella lotta semplice spettatore. Ciò notò J. de M. e volle fare in modo che la figura dell' amante non sparisse totalmente dal nostro sguardo. Franchise combattendo contro Dangier usa una lancia formata di dolce preghiera ed uno scudo colorato di promesse, di mani giunte, di giuramenti. Questi particolari ci suscitano dinnanzi al pensiero l' immagine del poeta, mentre prostrato dinnanzi alla dama le promette, le giura a mani giunte il suo eterno amore. E col continuare del combattimento non dilegua l' immagine del poeta. Noi lo vediamo piangente, quando Pitié innonda di lagrime Dangier; ci appare bello, piacente, promettitore di gioia quando Délis si scaglia su di Honte con una spada di „plaisanterie" e con uno scudo orlato di „solas" e di „joie"; ne sentiamo gli astuti progetti quando Bien-Celer si avanza contro di Honte col suo scudo di luoghi riposti, ricamato di sicure andate e di sicuri ritorni e innalza su di lei una spada che non fa rumore; ci si presenta impavido, disposto a tutto affrontare quando Hardement e Séurté sorgono contro Paor.

Il lettore avrà già notato la simmetria perfetta tra gli scontri, il rigoroso ordine di tutta la pugna. Ogni custode ha contro di sè due avversari, forse meccanica dipendenza della dualità dei vincitori di Dangier nell' opera di Guillaume; di questi avversari il primo perde sempre, il secondo invece trionfa, ma deve poi a sua volta soccombere quando entra in scena il nuovo nemico. Siamo incerti alla prima lettura se si tratti di schemi puramente convenzionali e ci domandiamo perchè Franchise debba essere meno forte di Pitié, Délis meno forte di Bien-Celer, Hardemens meno forte di Séurté. È probabile che la sconfitta del primo ci dica unicamente, nella forma materiale che l' allegoria imponeva, ch' esso non può bastare da solo.

La battaglia si chiude improvvisamente con una tregua. Non cerchiamone, come fa il Marteau,[1] il significato simbolico. È un semplice artificio a cui il poeta ricorre per dar tempo a Vénus e a Génius di chiaccherare e di viaggiare a loro agio. L' azione era ormai ad un punto tale del suo sviluppo che ragionevolmente la catastrofe più non poteva essere differita; e l' invenzione della tregua doveva certo mancare nella prima e più antica concezione dell' opera. Nel poema di Guillaume la vittoria di Pitié e di Franchise è fatta più piena e più splendida dall' apparizione di

[1] Op. cit. t. I, pag. LXXIII. „Elle supplie son bien-aimé de la laisser un instant se recueillir encore. Tous deux alors, silencieux et graves, assis côte à côte et la main dans la main attendent anxieux le moment fatal qui va décider de leur sort".

Vénus; qui dopo una lotta analoga abbiamo un' analoga conclusione e Vénus appare anch' essa a decidere col suo irresistibile attacco, in pro' dell' amante, la pugna. Prima Vénus era scesa, perchè Guillaume avesse il prezioso conforto di un bacio; ora è assai più importante lo scopo e maggiore è quindi la solennità dell' impresa. Vénus non poteva più riapparire nella maniera spiccia e inelegante di cui aveva dato esempio il de Lorris; veniva ormai pel trionfo definitivo delle milizie di Amore e doveva quindi giungere in mezzo a queste, omai stanche di pugna, in un modo pieno di leggiadria e d' imponenza. Non era sufficiente la divina beltà dell' aspetto, l' estrema eleganza degli ornamenti e delle vesti; bisognava mostrarci la fata tra gli splendori del suo incantato soggiorno e farla quindi arrivare sul cocchio fulgentissimo tirato dalle otto colombe.[1]

Il racconto amoroso, che la morte del primo poeta aveva troncato nel suo punto più arduo, giunge così con logicità e con naturalezza al suo fine. Non accusiamo il continuatore di scarsa potenza inventiva; in alcuni episodi è interamente e notevolissimamente originale; e, se in altri egli segue assai davvicino Guillaume, noi non sappiamo se non abbia egli stesso imposto un volontario freno alla sua fantasia, per mantenere alle due parti del romanzo la necessaria omogeneità ed uguaglianza. Certo è che noi possiamo asserire (ed in ciò probabilmente saranno con noi concordi tutti i lettori) che lo svolgimento dato da J. de M. all' azione è logico e naturale e tale nel suo complesso che in modo press' a poco uguale l' avrebbe potuto anche ideare Guillaume.

Poter concludere questo non è poco. Già abbiamo osservato che colla vittoria di Vénus e colla concessione del bacio cessa nella prima parte del poema la corrispondenza dell' elemento pratico all' elemento teorico; a quel punto i comandamenti di Amour sono stati già tutti eseguiti ed hanno già portato tutti i loro frutti. Occorrerebbe per la nuova fase, in cui col sorgere del castello di Jalousie entra l' azione, una teorica nuova. Questo capì J. de M. Guillaume aveva insegnato colle regole e coll' esempio come possa l' uomo suscitare nell' animo della donna la simpatia e l' amore, conquistarne in altre parole lo spirito; restava da insegnare come questo amore possa venire appagato, come cioè si possa fare della donna la materiale conquista. Con una opportuna continuazione della parte narrativa doveva quindi il nuovo poeta mostrare al lettore l' abbattimento del castello di Jalousie e sopratutto la vittoria su Male-Bouche e sulla Vieille; con un nuovo codice doveva ammaestrare i lettori nell' arte di giungere al godimento carnale. E

[1] La finezza con cui è disegnato lo sfondo non riesce però a rendere più fine la figura del personaggio. L' implacabile nemica di Chastée cade talora in una grossezza sguaiata: Guillaume s' era contentato di riconoscerle un aspetto piuttosto allegro e malizioso col dirci ch' ella non pareva punto una monaca; Jean la porta a gesti ed a parole più che incomposte; le fa vomitare contro Honte un vero sacco di volgarità indecorose.

così la seconda parte del R. de la R. ebbe anch' essa la sua erotica. Amour non aveva parlato che per gli uomini e questo, dato lo scopo dei suoi comandi, è più che spiegabile; J. de M. fa che la nuova erotica sia rivolta agli uomini ed alle donne o, più precisamente, che la sua erotica generale si componga di due erotiche particolari destinate separatamente all' uno ed all' altro sesso; e ciò, dato lo scopo dei nuovi comandi, non è meno facile a spiegarsi.

Sarebbe ingiusto col poeta chi non ammettesse ch' egli fu felicissimo nella scelta delle persone che di questa nuova „arte di amare" dovevano essere banditori, cioè Amis e la Vieille. Ad un tal compito parevano predisposti dallo stesso Guillaume che di entrambi nota la perizia nelle cose di amore e J. de M., riprendendo i due personaggi appena abbozzati sulla tela incompiuta di Guillaume, li ha nel suo pensiero uniti o, per meglio dire, li ha fatti nell' opera agire parallelamente; entrambi devono rappresentare l' abilità che proviene dall' esperienza ed essere di valido aiuto ai due giovani ancora inesperti; la Vieille bandirà quella scienza amorosa che può servire alle donne, Amis invece si rivolge colle sue parole esclusivamente agli uomini.

Nessuno vide questa strettissima affinità che c' è tra i due personaggi, i quali pure si possono avvicinare per altri aspetti. Alcuni rimproverarono a Guillaume de Lorris di avere stracciato colle sue stesse mani il velo metaforico in cui gli era piaciuto rinchiudersi, introducendo tra gli astratti simboli un personaggio vero, la Vieille. Il poeta avrebbe peccato d' incoerenza; non avrebbe veduto che da tale improvvisa stonatura sarebbe rimasto sorpreso stranamente il lettore omai fatto a quel mondo e a quella vita allegorica. Non fu gettato uno sguardo su questo mondo e su questa vita per persuadersi che la Vieille non v' è entrata di soppiatto, nè ci sta punto a disagio, nè, innanzi tutto, è sola, chè anche Amis è tra astratte personificazioni persona reale, benchè nessuno abbia recisamente ripetuto per lui il biasimo che si formulò per la Vieille. Guillaume non voleva, nè doveva omettere nessuno degli elementi da cui e in mezzo a cui la lotta di amore si svolge, e, oltre ai sentimenti interiori c' erano influentissime e non trascurabili persone vive e vere, come i parenti dell' amata, la mezzana, l' amico. Strana battaglia sarebbe stata di sentimenti e di uomini! Per ottenere una certa uguaglianza, non c' erano logicamente che due vie: o dar caratteri umani ai primi o mutare in sentimenti i secondi. Il torto di Guillaume è di avere fatta l' una cosa e l' altra; così mentre ai parenti sostituì Jalousie, lasciò Amis e la Vieille immutati. Fortunatissimo errore! Si rendeva così possibile a J. de M., al continuatore, darci due persone vive in mezzo a tante creature morte.

In Amis e nella Vieille, meglio che altrove, è visibile lo sforzo costante di J. de M. di far dire tutto ciò che potessero agli scarni

cenni di Guillaume. Il Gorra[1] osserva che Amis „mite e dolce“ in Guillaume diventa tutt' altro in J. de M. Questo non mi pare fondato. I caratteri che la persona di Amis presenta nella continuazione esistevano tutti, sia pure in germe, nella prima parte del poema. Innanzi tutto l' Amis di Guillaume non mi sembra, nè mite, nè dolce.[2] Parla con una certa sicurezza decisa, col risolino di chi vuol dire: „Date retta a me! Io la so lunga su questo argomento.“ Per tranquillare l' Amant, relativamente a Dangier, gli dice

(v. 3146) Ge le congnois cum un denier

(segno che non gli mancava, già dal suo primo nascere, un cotal senso del comico), e ancora:

(v. 3139) Ge congnois bien pièça Dangier.
(v. 3143) Pièce a que ge l' ai esprouvé.

Orbene J. de M. gli mette in bocca parole consimili riguardo alla via di Trop-Donner:

(vv. 8650—3) Ge congnois trop bien le sentier,
Car ge m' en issi avant-ier,
Et pèlerins i ai esté
Plus d'un iver et d'un esté.

Fu detto argutamente da qualcuno un gaudente a riposo. Ha lasciato, come la Vieille, il campo delle sue lunghe lotte, ma è tutto vibrante ancora dell' entusiasmo con cui le ha combattute; esalta con fervore la libertà del godimento ch' è stato scopo supremo della sua vita.

Amis è presentato da Guillaume come „Un compaignon ... | Moult à loial“ che sa essere nelle faccende amorose preziosissimo consigliere: è lui che dice all' amante come deve fare per ammansare Dangier.

Orbene Jean non fa che estendere questo concetto e, mercè sua, Amis mostra all' Amant come possa trionfare, non di Dangier soltanto, ma di tutti i suoi oppositori e della donna in genere.

La Vieille è un' ex-peccatrice ch' è passata per la molta età dal suo primo mestiere a quello più umile d' insegnante e di guida. Guillaume, mettendola accanto a Bel-Acueil nella prigione fatta erigere da Jalousie, le serbava certamente l' incarico di rendere possibile l' incontro di Bel-Acueil e dell' Amant e tale è sostanzialmente l' ufficio che le fa compiere J. de M.[3] Questi tuttavia

---

[1] Op. cit., pag. 597.

[2] Un „moult doucement“ c' è bensì nelle didascalie, ma queste son posteriori.

[3] La Vieille veniva nel poema a prendere il posto di Jalousie. È simboleggiata in questa la sorveglianza famigliare sulla fanciulla; il medesimo concetto poteva essere espresso dalla Vieille che per la sorveglianza della giovinetta è posta dai parenti vicino a lei. Jean nella sua continuazione

dà al concetto lo svolgimento più ampio. Bisognava che la Vieille preparasse con un addottrinamento opportuno l' animo dell' inesperto Bel-Acueil ed ella impartisce il suo insegnamento in due modi: prima col racconto della propria vita, i cui errori possono essere al giovane allievo altamente istruttivi; poi con un vero e proprio trattato di amore pratico, in cui domina la più sconcia immoralità e sono codificate le forme più laide del vizio.

Tanto Guillaume de Lorris da cui la figura della Vieille è semplicemente accennata, quanto J. de M. che la disegna con larghezza e con compiacenza notano appositamente l' ignobilità del loro personaggio. Guillaume, presentandocela come tale che ebbe ai suoi tempi la sua parte dei beni e delle angosce che Amore dispensa ai suoi servitori, ne accompagna il nome fin dal primo verso con un' imprecazione („Une vieille que Diex honnisse") e J. de M. unisce quasi sempre al nome di lei un' imprecazione o un insulto („que Diex confonde" — „que Mal-feu l'arde"). Eppure, bisogna subito notarlo, J. de M. non riesce a renderci antipatico il personaggio e forse gli epiteti ingiuriosi non sono ragione sufficiente per credere ch' egli se lo sia proposto: possono avere un puro intento di comicità, essere un mezzo con cui l' autore tenta di nascondere la sua simpatia e ricollegarsi perciò alle scuse che più tardi il poeta farà per avere introdotte nel suo romanzo delle parti immorali.

La Vieille di J. de M. non ispira dunque in noi odio alcuno; muove invece con una riuscitissima e quasi continua comicità al riso. Il comico qui proviene dalla tinta quasi uniforme di melanconia da cui è dominato il discorso della Vieille. La melanconia è un sentimento complesso che ha sempre in sè alcunchè di fine e di delicato e quindi contrasta comicamente colla natura grossolana e volgare di colei che parla. Ella ha bensì qualche volta scatti volgari e volgari espressioni; riprova una gioia feroce ripensando alle attese piene di angosce infernali che un giorno con finte ripulse faceva soffrire ai suoi più ardenti amatori; si sente risbaldire le membra ricordandosi del suo buon tempo

(v. 13878) Et de la jolivete vie

cui tuttora agogna sì fortemente; ha parole d' irosa trivialità contro quelli che l' hanno abbandonata; „ah! se fossi stata men sciocca!" — ella dice —

(vv. 13851—6) Tant les plumasse et tant préisse
Du lor de tort et de travers,
Que mengier les féisse as vers,

---

trascura interamente la figura di Jalousie; ne sentiamo discorrere, ma non vediamo mai dove sia; nei momenti decisivi dell' azione non compare duce od incitatrice; è scomparsa dal racconto senza che noi ce ne avvedessimo. „Jaloux" nei versi di J. de M. ritorna ad indicare antonomasticamente il marito.

Elisabetta Deering Hanscom, nel suo articolettino citato, interpreta allegoricamente la Vieille traducendo „Conventionality".

Et gésir tous nuz ès fumiers;
Méismement ceus les premiers
Qui de plus loial cueur m' amassent;

ma l' idea che con maggiore insistenza ricorre nel curioso discorso, il vero motivo ritornante è che la giovinezza, la beltà, il gaio umore d' un tempo sono tramontati per sempre.

(v. 13683) Mon tens jolis est tous alés.

Un tempo innumerevoli amanti avevano per la sua rara bellezza sospirato, combattuto, sofferto, prodigato pazzamente il denaro ed il sangue; ma al fatale ed inesorabile sopraggiungere della vecchiezza essi erano fatalmente ed inesorabilmente scomparsi, alla folla degli antichi amanti era successa la solitudine, alla giocondità la tristezza e il silenzio, all' ammirazione la noncuranza il disprezzo l' insulto. Ella contrappone il suo rugoso aspetto alla giovanile beltà di Bel-Acueil e si consola rammemorando il passato.

(v. 13705) Car de trop grant biauté fui lors

e con parole compendiosamente efficaci,

(v. 13742) Bele ere et jone et nice e fole.

Si potrebbero citare parecchi altri passi consimili. Ne riporto uno solo più degli altri notabile per il suo lirismo melanconico spiccatissimo.

(vv. 13802—11) Quel dolor au cuer me tenoit,
Quant en pensant me sovenoit
Des biaus diz, des dous aésiers,
Des douz déduiz, des douz besiers,
Et des très-douces acolées
Qui s'en ierent si tost volées.
Volées! voire, et sans retor;
Miex me venist en une tor
Estre à tous jors emprisonnée,
Que d'avoir esté si tost née.

L' andamento non potrebbe essere, dato il tema, più efficacemente elegiaco; e a noi già sembra di veder brillare sugli occhi della vecchierella una tremula lagrimetta e già stiamo per esclamare commossi: Povera vecchia!, quando il poeta rompe inaspettatamente l' incanto:

(vv. 13812—13) Diex! en quel soussi me metoient
Li biaus dons qui failli m'estoient!

La vecchia ci si rivela nella sua vera natura; la gioventù fuggita le pare degna di pianto, perchè sono con essa fuggiti i lauti guadagni; la vecchiezza le parrebbe facilmente una ben allegra sventura se i tesori antichi non fossero interamente sfumati. La Vieille è dunque anzitutto avida di guadagno: essa per guadagno addottrina la sua giovane allieva, chè son necessarie Cortoisie

e Largèce per indurla ad aiutare l' amante. La seconda qualità sua è l' ipocrisia e non l' ipocrisia soltanto che le suggerisce le melate parole adulatrici come quando, dopo avere con molta fatica fatto accettare a Bel-Acueil il primo dono dell' Amant, ella ride e giura

(vv. 13672—3) S'ame, son cors, ses os, sa pel,
C'onc ne li sist si bien chapel,

ma, quel che è più caratteristico, l' ipocrisia religiosa. Su diciotto nomi di santi che ricorrono nel R. de la R. sette ricorrono in bocca a questo nostro piissimo personaggio; per dare un' idea quantitativa degl' innumerevoli che l' hanno tradita, essa cita come termine di paragone i santi del paradiso; la sua parola letta in molte scuole le troverà molte continuatrici e seguaci che diranno molti paternoster per l' anima sua quand' ella sarà morta; Dio è nominato più volte e tra l' altre a proposito dell' incarico che la Vieille ha preso su di sè di custodire Bel-Acueil,

(vv. 13894—5) Diex, qui sires est et qui tout garde,
Doint que g'en face bone garde!

Coll' ipocrisia si alterna la sfrontatezza, che può a primo aspetto sembrare, ma non è, con essa in contrasto. Basta leggere il suo discorso teorico sull' amore, osservare con che sfacciata impudenza essa manifesta la sua sensualità:

(vv. 15056—61) Ces valés qui tant me plesoient
Quant ces dous regars me fesoient,
Douz Diex! quel pitié m'en prenoit
Quant cis regars à moi venoit!
Tous ou plusors les recéusse,
Si lor pléust et ge péusse.

Notò assai bene G. Paris che qui Jean ci presenta il grado massimo del cinismo.[1] Avida, ipocrita, sfrontata adunque, ma ciò non basta ancora; tutto sarebbe ancora detto vagamente, senza determinatezza e precisione, se J. de M. con un ultimo tratto non avesse resa compiuta l' illusione che già cominciava ad afferrarci di avere dinnanzi una donna viva e parlante. Ella che tante passioni sfruttò con fredda indifferenza, che insegna ora a Bel-Acueil a „plumer" gli uomini senza rimorsi, senza riguardo, senza mettere amore in nessuno e tanto meno in un solo, ella provò una forsennata passione appunto per uno solo; battuta, sfruttata, vilipesa continuò sempre ad amarlo; parlandone lo chiama „li faus, li traïtres, li lierre," ma aggiunge che senza di lui non avrebbe potuto vivere e sarebbe andata a cercarlo ovunque. Bisognerebbe riprodurre il passo per intero; ma anche dal nostro rapido accenno si può abbastanza capire quanto opportunamente quest' ultimo spunto sia stato introdotto.

Si ripetè che „tutto quanto si può immaginare di più laido e di più corrotto è nel carattere di questa donna,"[2] ed è vero

[1] Op. cit., § 114.
[2] Gorra, op. cit., pag. 605.

assolutamente; ma in un giudizio relativo non dovremo dimenticare quest' ultimo particolare che la innalza, sia pur di poco, ma di qualche po' tuttavia, su tante altre figure consimili. Il merito di J. de M. è di averci dato un personaggio che sembra realtà e l' impressione sarebbe riuscita anche più piena se più frequenti fossero state qua e là le allusioni al suo aspetto fisico.[1] Il poeta rifugge dalle inverisimiglianze e dalle esagerazioni, di cui non mancano certo gli esempi nella letteratura anteriore e successiva. La Vieille non ha medicamenti amatori, apparecchi magici, non ricorre a incantamenti, a processi demonologici, benchè la Dipsas ovidiana porgesse al poeta l' esempio dell' identificazione comune della mezzana colla maga;[2] è semplicemente una custode infedele e non esercita sei professioni come la famigerata Celestina „labrandera, perfumera, maestra de hacer afeytes y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hecizera;"[3] non è una „pinzocchera bigia" come la Mona Verdiana del Cecchi nella commedia dell' Assiuolo, nè può, nonostante i suoi molti santi invocati, darsi della „badessa" come la Gemma dell' Ipocrito;[4] è simulatrice ed astuta, ma per trionfare di Bel-Acueil non ricorre che alla sua abilità dialettica, all' acutezza e alle prontitudini del suo eloquio, nè il nostro Jean le fa tessere inganni o più che inganni burle grottesche quali leggiamo, e non sempre ridendo, in commedie, in novelle, in fableaux, come in quello della Vieille „qui de maint barat moult savoit;"[5] abbiamo già visto ch' essa non è soltanto immonda e ripuguante, la sola cosa invece che si potrebbe dire ad es. della Samia della Calandria; non è orribile quale ci appare nella sc. 7ª dell' atto II della „Cortigiana" la ruffiana Alvigia o quale è rappresentata Celestina nel discorso che Parmeno ne tiene a Calisto; non si può confondere insomma con nessuna delle infinite rappresentazioni che di questo tipo possiede l' universa letteratura. La Vieille del R. de la R. ci presenta senza mostruosità e senza eccesso opportunamente contemperate le tre qualità essenziali dell' „improba loena," l' avidità, l' ipocrisia, la sfrontatezza, qualità che qui si sommano in un totale quanto è possibile comico.

Il Langlois[6] vede anche in questa figura della Vieille una prova che l' unità di concezione è ciò che manca di più al nostro poema. „La vieille de Jean sera aussi bavarde, aussi raisonneuse et aussi savante que les autres personnages du roman, dût-elle dans ses longs discours se montrer sous des aspects tout à fait

---

[1] Assai poche volte ne parla. Cf. vv. 13487—9 „Les degrés monte liément, | Au plus qu'el pot hastivement, | Si li trembloient tuit li membre". e vv. 15484—5 „Lors m' en vins, sicum dit vous é, | Par ces buissons gratant mes temples".

[2] Cf. vv. 15340 e sgg. ove dice espressamente che a tali fandonie non bisogna credere.

[3] Comedia de Calisto y Melibea. Reimpresión pub. por. R. Foulché-Delbosc, Bibliotheca hispanica vol. I, Madrid, 1900, pag. 22.

[4] Atto I, sc. 7ª.

[5] D'Auberée la vielle maquerelle, in Jubinal, Nouv. Rec., t. I, p. 198—222.

[6] Origines et sources, pag. 122.

contradictoires et nuire à l'objet de sa mission." Ma l' eccessiva prolissità dei discorsi può mostrare al più uno scarso senso della misura ed essere un difetto di esecuzione e non di concezione; quanto alle contraddizioni io non ne vidi che non potessero facilmente essere conciliate. Così nei suoi documenti la Vieille raccomanda a Bel-Acueil di non mettere in un sol luogo il suo cuore; questo pare in contrasto collo scopo che si prefigge la vecchia di condurre l' allieva a condiscendere all' Amant. Ma contraddizione non c' è: la Vieille vuol solo che Bel-Acueil si ricordi della sua giovinezza e goda dell' ora propizia, fornendo all' Amant un momentaneo strumento di gioia e non un' amica fedele.

Ecco dunque ricostruita nelle sue linee generali la figura della Vieille quale dovette averla concepita Jean, partendo dai rapidi cenni che ne aveva dati Guillaume. È questi la sua prima fonte; nelle parole di Guillaume già si trova il nucleo degli ulteriori svolgimenti di Jean. Guillaume aveva detto di lei

(vv. 4537—8) Qu'ele ot des biens et de l'angoisse,
Qu'Amors à ses sergens départ.

Jean sviluppa questo concetto nell' unico modo che gli era possibile: facendoci cioè conoscere tutta la vita giovanile del suo personaggio. Guillaume aggiunge

(v. 4545) Qu'el scet toute la vielle dance.

Jean dà a questa idea l' unico svolgimento di cui era suscettiva, facendole esporre appunto questa scienza di cui era così interamente padrona.

Laonde l' opinione espressa da G. Paris che questo tipo della vecchia ipocrita, che finge di sorvegliare le giovani mentre in realtà le corrompe, proceda direttamente dalla nota elegia ovidiana, non solo dev' essere modificata e ristretta, come crede il Langlois, ma dev' essere, a mio parere, interamente respinta. A Jean de Meun le linee direttive della sua concezione furono suggerite dal suo predecessore; a questo poi fu di fonte diretta, non l' el. 8ª del 1º lib. degli Amores, ma, come il Langlois indicò, il Panfilo.[1] Il Panfilo stesso può essere stato noto anche a J. de M. I versi 323—4

Divicias multas abui dum floruit aetas,
Copia discessit pluribus indigeo.

avrebbero una corrispondenza nei frequenti lagni della Vieille per le ricchezze scomparse e l' opprimente indigenza. Fermati nel pensiero i contorni della sua figura, Jean pigliò da molte parti i

[1] Non ho potuto vedere, nè l' ed. di A. Baudoin, Paris 1874; nè quella di Menendez y Pelayo, publ. come appendice all' edizione della Celestina p. p. E. Krapf (Vigo 1900). Mi baso quindi sul testo datoci dal Tobler: Il Panfilo in antico veneziano col latino a fronte ed. ed illustrato, in Archivio Glott. ital. X, 1886—8, pagg. 177—255.

colori; attinse abbondantemente, com' era troppo naturale, ad Ovidio; prese forse al Besant de Dieu di Guillaume le Clerc il riuscitissimo motivo dell' amore tra la Vieille ed il suo ribaldo sfruttatore[1]; sentì probalimente, come crede il Paris, l' influsso della novellistica popolare, di qualche fableau[2]; forse non s' ha da dimenticare l' influsso che può avere avuto il teatro, a cui in ispecial modo fu sempre caro il tipo della mezzana, sempre essendo stati ed essendo gl' intrighi amorosi gl' intrighi predominanti sulla scena; e parlo tanto del teatro popolare, in cui il tipo non era solo un portato della realtà attuale, ma un retaggio del precedente teatro popolare latino,[3] quanto delle cosiddette commedie che al teatro vero non appartengono, come il Panfilo, come l' Alda: in quest' ultima l' artifizio mediante cui Pirro può impossessarsi di Alda è suggerito appunto anche da una „sedula nutrix".[4]

---

[1] Il Langlois rileva il riscontro (Orig. et sourc., pag. 151); altrove (pag. 179) inclina a considerare questo tratto come tolto direttamente dalla realtà e chiama l' amico della Vieille „un personnage aujourd'hui trop connu, mais qu'on ne s'attendait peut-être pas à trouver sous le règne de Saint-Louis". C. Langlois, La vie en France au Moyen-âge d'après quelque moralistes du temps, Paris, 1908, pag. 99 n., chiama il luogo del Besant in questione un luogo comune e rimanda al Chastie-Musart (Œuvres de Rutebeuf t. III, pag. 384).

[2] Nei fableaux la mezzana non chiamasi solo Auberée, spesso chiamasi Hersent. Cf. August Preime, Die Frau in den altfranz. Fabliaux, Cassel, 1901, pag. 75—9.

[3] All' atellana ed al mimo non era estraneo il tipo della mezzana. Sulle dipendenze del teatro medievale dal teatro popolare latino cf. Reich, Der Mimus, Berlin, 1903. Frequentissimo era il tipo nel teatro greco, modello al latino. Nè paia che noi si vada tropp' oltre. Un mimiambo del risorto Eroda, che s' intitola appunto la mezzana, ha richiamato al pensiero di un commentatore, il Reinach (citato dal Nairn, The mimes of Herodas, Oxford, 1904, pag. I), la Macette di Régnier e la Macette è connessa colla nostra Vieille.

[4] Edita dal Du Méril, Poésies inédites du Moyen-âge, Paris, 1854, pagg. 421—42; vi si dice che „peut-être aucun poème du Moyen-âge ne fut plus repandu et plus souvent cité que l'Alda". Egli vuole coll' Endicher che la commedia sia di Matteo di Vienna; io credo invece con Victor Le Clerc (Hist. Litt. XXII, 51), col Cloetta, Beiträge zur Lit. gesch. I, 76, col Lohnmeyer, Prolegomena ad Guilelmi Blesensis Aldae comoediam, Lipsiae 1892, ch' essa sia di Guillaume de Blois.

La Vieille è sorella, nel senso vero della parola, della famosa mezzana del „Libro de buen amor" di Juan Ruiz, Trotaconventos. Il Puyol y Alonso, El arcipreste de Hita — Estudio critico — Madrid, 1906, dedica all' esame della figura una delle parti buone (e non son molte) del suo lavoro. Dopo i suoi raffronti non è più lecito dubitare che il personaggio di Trotaconventos venga in linea retta dall' „anus" del Panfilo.

Si potrebbe scrivere un buon capitolo sulla fortuna ch' ebbe il tipo della Vieille nella letteratura susseguente al R. de la R. F. Villon fu colui che riprodusse più fedelmente l' ideazione di J. d. M. G. Paris, François Villon — Paris, 1901, in Collection des Grands Écrivains français — pag. 106, diede vanto al Villon di avere aggiunto al vecchio tema un elemento nuovo, mescolato come tante parti dell' opera sua di sensualità e di melanconia, cioè la glorificazione della beltà femminile e il sentimento di tristezza e di ripulsione che ispira l' ineluttabile decadenza condotta dalla vecchiaia. Ma neppure questo elemento è di Villon; la „belle heaulmière" (F. Villon, Œuvr. compl. p. P. L. Jacob, Paris, 1854, in Bibl. Elz. 73.) non è in questo null' altro che la Vieille. Parlando di quest' ultima abbiamo appunto cercato di porre nella debita luce il carattere

Il lettore, che ora sa per quali motivi di una nuova teorica di amore sia stato arricchito il romanzo e conosce le persone da

---

melanconico della sua figura; anch' essa contrappone al desolato presente il suo ridente passato. Villon non fa che insistere con maggior forza. Anzi l' amaro rimpianto che suona nelle parole della Vieille, il contrasto tra le due età pare sia stato appunto l' elemento ispiratore della poesia villoniana, il motivo che l' ha fatta inserire nel „Testament". Villon, ricordando i disagi della vecchiezza, ha parlato innanzi tutto dell' uomo e ha detto, memore forse del „Testament" di J. de M., „Car, s'en jeunesse il fut plaisant, | Ores plus rien ne dit qui plaise". Passa poi a parlare delle donne „Aussi, ces pauvres femmelettes | Qui vieilles sont et n'ont de quoy, | Quant voyent jeunes pucellettes | Endemenez et en requoy, | Lors demandent à Dieu pourquoy | Si tost nasquirent . . ." La condizione è precisamente quella della Vieille; é precisamente lei che nel contemplare le grazie giovanili di Bel-Acueil si lamenta „d'avoir esté si tost née" e si domanda „Lasse! porquoi si tost nasqui?". Villon introduceva nell' opera sua la Vieille per il suo carattere elegiaco e le conservava con questo altri due caratteri fondamentali: la virtù ammaestratrice e la fedeltà ad un „garçon rusé". La riproduzione è dunque, idealmente, fedele. Per altri raffronti cf. Louis Thuasne, François Villon e Jean de Meun, in Revue des Bibliothèques, 1906, N. 3—4; 5—6. (Osservo di passata che sarebbe stato più esatto dire „F. V. et le R. de la R.", dappoichè il comparatista a pagg. 97, 101, 103, 104, 107, 128, 129, 134, 135, 140, 143, 213, 217, 223 riporta passi di Guillaume e non di Jean.) I confronti che il Thuasne istituisce tra l' opera di Villon e il R. de la R. — eccezion fatta dell' episodio della „belle heaulmière — sono per lo più inopportuni e fantastici. Egli non è riuscito, scrivendo un centinaio di pagine e riportando più d' un migliaio di versi, ad aggiungere gran cosa a ciò che già aveva detto il Paris.

Più che „la belle heaulmière" di Villon si suol ricordare, quando si parla della Vieille, la „Macette" di Régnier. Il Lenglet du Fresnoy, Satyres et œuvres de Régnier accompagnees de remarques historiques, Londres 1733, osservò per il primo che Ovidio e Properzio non furono i soli autori su cui si fondò per tratteggiare l' immortale figura il poeta; e molti dei 167 vv. del R. de la R. ch' egli cita annotando la XIII satira ricompaiono nelle edizioni del Viollet le Duc, Œuv. compl. de M. Régnier, Paris, 1853 in Biblioth. Elz. 55, e del Potvin, Œuv. compl. de Régnier, Paris 1860, in Bibl. Gauloise e l' opinione che J. de M. sia stato la fonte di questo felicissimo quadretto passò di là alle storie letterarie. L' idea del Du-Fresnoy è esatta, ma non sono esatti la maggior parte dei suoi riscontri. Egli non sottolinea la coincidenza più letterale. Macette dice (v. 194) „A prendre sagement ayez les mains ouvertes"; e la Vieille a sua volta (vv. 13989—90) „A doner aiés clos les poins | Et à prendre les mains overtes". La concordanza di espressione è fatta più persuasiva dalla coincidenza fornita dai versi che seguono. Tanto qui come nel R. de la R. si sostiene la teoria che la donna non deve far doni se non quando con essi sia certa di ottenere doni più grandi. Regnier (v. 198) „A ces petits présents je ne suis pas contraire" e il R. de la R. (v. 14001) „Tel don pui-ge bien consentir".

Mostrato che M. Regnier ebbe diretta conoscenza del R. de la R., bisognava non fermarsi all' episodio della Vieille se si voleva rendersi giustamente conto dell' origine di Macette. Fin dai primi versi la persona descrittaci dal Regnier ci appare lontana dalla Vieille: quei suoi „chapelets", quei suoi „grains benits enfilez" ci mostrano che la Vieille si è fusa con Contrainte-Astenance. Alla compagna di Faux-Semblant si è costretti più volte a pensare: (vv. 126—8) „Moy mesme, croiriez-vous pour être plus âgée | Que ma part, comme on dit, en fust desja mangée?"; e continua dicendo di avere trovato nei monasteri proprio quello che fa per lei in quell' età omai inoltrata, l' appagamento dei sensi e la pace dell' anima.

Molti tratti di Macette ricompaiono in Tartuffe: hanno evidentemente la loro fonte nella sat. XIII alcuni passi dell' At. III, sc. 3ª della famosa commedia.

cui essa deve venir predicata, facilmente s' immagina di che natura sarà la teorica stessa. Non mi fermo quindi sopra l' arduo argomento e non seguo con Amis lo scaltro amante nei suoi raggiri per abbindolare la donna e piegarla a soddisfar le sue brame, nè seguo colla Vieille le scaltre donne nella loro toeletta, a tavola, per la via, negli intimi ritrovi coll' amante. Basti dire che Jean, ricalcando le orme di Ovidio, il suo grande maestro, nelle due parlate di Amis e delle Vieille ci ha dato il manuale completo della seduzione per ambo i sessi.

Il poema si poteva ora dire veramente compiuto e Jean come continuatore doveva essere lieto di avere assolto pienamente il suo compito. Ma infuso nell' organismo del poema, malato di apparente idealismo, nuovo sangue ovidiano, dato al dramma un indirizzo più pratico e più allegro, sviluppata con ampiezza estesissima la teorica nuova, la prima parte del romanzo dovette sembrare al continuatore una ben povera cosa. Essa non si poteva abolire, poichè il R. de la R. non era solo un ricettario d' amore ma un romanzo allegorico; però quanto all' erotica il suo valore era nullo; le si poteva riconoscere al più un meschino carattere introduttivo. Il vero nucleo del poema era rappresentato dai due giocondi sermoni di cui abbiamo discorso. Che quello fosse il centro reale dell' opera Jean volle far comprendere ai suoi lettori in maniera più chiara con due nuovi episodi, diversissimi per più motivi tra loro, ma introdotti con un intento comune: l' episodio di Raison e l' episodio di Nature e Génius.

Conoscere significa differenziare e Jean non si restringe quindi a descrivere il proprio ideale d' amore; lo definisce prima, lo distingue da tutti gli altri. Il filosofico incarico è dato naturalmente a Raison e la sbiadita immagine della dea ci ricompare per la seconda volta dinnanzi. Non si cerchi nel torrente di parole con cui ella innonda l' amante e il lettore, il tratto, la parola, la pennellata opportuna che susciti dinnanzi alla nostra fantasia la sua figura. Già il ritratto che ne aveva fatto Guillaume era interamente fallito. Era sua intenzione produrre in noi un senso di riverenza e di meraviglia; ci conduce invece all' impressione contraria.

(vv. 2910—2) El ne fu jone ne chenue,
Ne fu trop haute ne trop basse,
Ne fu trop megre ne trop grasse.

L' esordio, come si vede, ha un andamento troppo modesto, quasi potrebbe dirsi volgare; così che quando il poeta aggiunge

Si può accettare, riveduta e corretta, l' idea dell' Ampère che chiamò Papelardie „la grand-mère de Tartuffe". Egli probabilmente credeva che figlio di Papelardie e padre di Tartuffe fosse Faux-Semblant. Noi invece, se ci si permette di continuare in questo linguaggio non troppo severo ed esatto, stabiliremo la genealogia in quest' ordine: Papelardie (Contrainte-Astenance) — Macette — Tartuffe.

(vv. 2913—6) Li oel qui en son chief estoient,
A deus estoiles ressembloient;
Si ot ou chief une couronne,
Bien resembloit haute personne.

quegli occhi e quella corona restano per noi senza effetto. Astraendo da ciò, Guillaume aveva cavato dal personaggio forse tutto quello che se ne poteva cavare; molto opportunamente la fa discendere dalla sua torre per soccorrere e confortare l' amante; sobrio, giudizioso è il modo con cui mostra al giovane gli ostacoli, le rovine economiche, le pene smisurate e le brevi gioie di questa sua follia nata nell' ozio d' una primavera gioconda. J. de M. non seppe aggiungere alla figura nulla di nuovo; la stessa discesa dalla torre in soccorso dell' Amant è una pura ripetizione del motivo ora esposto. C' è tuttavia una differenza. Ella si era prima sbrigata con pochi versi e nella sua brevità era stata abbastanza persuasiva ed efficace, tanto che il continuatore fa confessare all' Amant

(vv. 11102—3) Mès sans faille, que ge ne mente,
Douter me fist.

La seconda volta diviene terribilmente prolissa e il dilagare di tanti ragionamenti, stucchevoli, interminabili ci fa rincrescere che Jean non abbia potuto dire in un senso più vasto quello che di lui predica Amour dal punto di vista amoroso:

(vv. 11336—7) Et sera si très-sage hon,
Qu'il n'aura cure de Raison.

J. de M. non seppe collegare il nuovo episodio col resto dell' opera senza cadere nel ridicolo e nel grottesco. Noi sentiamo il povero Amant, pochi momenti prima così disperato a' pie' delle mura che rinchiudono la sua amata, invitare Raison, che vuole spiegargli che cosa Amore sia, a lasciare le espressioni metaforiche e a darne finalmente una buona definizione. L' amante aggiunge: „Car ne l'oï défenir onques", e c' è forse in queste parole un allegro rimprovero al predecessore Guillaume che s' era messo a scrivere un' „ars amandi", senza un disegno organico veramente compiuto. Raison definisce innanzi tutto l' amore celebrato nel R. de la R.

(vv. 4995—5003) C'est maladie de pensée
Entre deus personnes annexes
Franches entr'eus, de divers sexes,
Venans as gens[1] par ardor née
De vision désordonée
Por eus acoler et baisier,
Et por eus charnelment aisier.
Amors autre chose n'atant,
Ains s'art et se délite en tant.

---

[1] Così trascrivo dall' ed. Michel. Assai probabilmente si deve leggere „geus".

Accanto all' amore naturale che ha per fine la conservazione della stirpe ed è comune agli uomini e alle fiere e non può essere oggetto di biasimo come non può essere oggetto di biasimo la fame e la sete, accanto all' amore profano, c' è l' amore divino; è una forma d' amore l' amicizia che può essere sincera e duratura, nobile congiunzione di spiriti, o essere momentanea e simulata, rivolta esclusivamente al guadagno; è amore quello che l' uomo, immemore della sua vera patria, pone nei beni mondani, nei beni di Fortuna; si contrappone all' amore di Fortuna l' amore di Ragione, fonte d' ogni vera felicità, d' ogni morale energia. J. de M. se la ride di queste idealistiche forme di amore ch' egli passa con compiacenza in rassegna per ottenere un maggiore effetto di comicità col contrasto; Raison, come tutti i venerabili padri, zii e tutori dei componimenti antichi e nuovi dedicati a qualche scapestreria giovanile, parla grave e sodo, ma nessuno ci bada; un velo di ridicolo la circonda. A lei, che ha pazientemente descritto quale sia l' amore ideale, Jean fa osservare che tale amore è sparito dalla terra; sarebbe inutile per rintracciarlo girare tutto il mondo, vedersi nell' eterno viaggiare cadere i denti dalla vecchiaia, correre sempre

(vv. 6104—5) Tant cum porroit, grant aléure,
Les pans laciés à la ceinture,

non essere d' altra parte sua intenzione andarlo a cercare in alto colle gru, saltare come il cigno socratico oltre le nubi; gli dei potrebbero credere ch' egli volesse dare come i giganti la scalata al cielo e fulminarlo.

L' episodio di Raison serviva quindi ad accrescere la generale comicità del poema; costituiva un utile proemio ai due episodi centrali di Amis e della Vieille; senza contare che siffatto rapido esame delle diverse specie d' amore era convenientissimo in un libro cui l' autore avrebbe voluto dare il pomposo titolo di „Miroer as amoreus“.[1]

Prima di descrivere colle sue famose regole quello ch' era per lui il vero amore, Jean lo ha distinto da tutti gli altri; descritto che lo ebbe, egli lo consacrò facendolo sanzionare dalla grande dea, dalla dea madre, la Natura. Jean non introdusse l' episodio di Dame Nature impaurito per aver detto troppo e troppo chiaramente; non cercò con uno spettacolo grave di riparare all' errore d' aver trattato troppo leggermente d' una cosa assai seria. Egli si propose semplicemente, a mio parere, di mutar forma al suo riso, sollevandolo dalla volgarità della commedia alla solennità tragica. L' epopea d' amore cantata da J. de M., come l' epopea guerresca di Omero, pone in alto sopra le vicende della pugna spettatori non impassibili gli dei. Nella nuova mitologia gli dei, sotto i cui occhi la lotta si svolge, sono Nature e Génius. Il loro

[1] v. 11416.

intervento nell' azione non è reso necessario dal progresso logico dei fatti; essi col loro apparire nulla aggiungono d' indispensabile all' analisi psicologica dell' amore. Coll' arrivo di Vénus la déesse l' evoluzione era compiunta. L' avevano dichiarato i combattenti fin dal primo momento in cui s' erano disposti in ordine per la battaglia: bisognava chiamare Vénus; ella sola poteva condurre a buon fine il combattimento:

(vv. 11510—1) Ne sans li n'iert ce jà parfait
Ne par parole ne par fait.

L' episodio di Nature non s' ha tuttavia da ritenere per questo un' interpolazione malaccorta ed inutile; sotto certi aspetti può apparire non solo giustificabile, ma necessario. Non poteva mancare ad una piena celebrazione dell' amore questo sfondo più ampio e più solenne; era bene che il poeta passasse ad un ulteriore e più splendido sviluppo del concetto che ha in Vénus la sua espressione. Vénus e Nature nel suo pensiero sono sostanzialmente la medesima cosa: Vénus ha un ufficio limitato, „eschauffer les dames"; Nature ha un ufficio più ampio, „eschauffer" l' universo. Dalla Venere medievale si passa alla Venere antica esaltata da Lucrezio nel suo proemio immortale.[1]

In questa ideazione generale l' intonazione epica c' è; ma il poeta l' ha assunta per provocare le risa. Per esserne certi basta confrontare l' apparente solennità di J. de M. colla solennità vera della sua fonte; Alano. Ad Alano dalle Isole il personaggio di Natura fu particolarmente caro. Il pensiero medievale, che con olimpica disinvoltura tutto semplifica ed abbellisce, tutto accoglie e concilia allivellando e ordinando, accolse agevolmente nel suo olimpo cristiano la classica dea, parente così vicina dell' „anima mundi" di Platone e della stoica „εἱμαρμένη, e la collocò accanto a Dio, distribuendo tra i due il lavoro: Natura prese sopra di sè di conservare, rinnovandole continuamente, le specie e Dio si tenne il monopolio delle anime.[2] Il personaggio di Natura agisce nell' „Anticlaudianus". Nel „De Planctu Naturae[3]" ella appare al poeta in sogno meravigliosamente bella e con lui si lagna dell' ingratitudine degli uomini disubbidienti alle sue più sante leggi. L' episodio

---

[1] Non vorrei con questo, come alcuni fecero, presentare in J. de M. il Lucrezio dell' età media: si è un po' troppo corrivi, a mio parere, appena un poeta ci vien fuori colla natura, a battezzarlo col nome del più grande poeta romano. (E. Faguet, Hist. de la litt. franç., Paris, 1900 t. I, pag. 76, chiama il R. de la R. un' „art d'aimer" che diviene un „De rerum natura". Anche il Lanson, op. cit., pag. 127 n., dice che a Lucrezio J. de M. fa spesso pensare.)

[2] Farebbe molto interessante lavoro chi studiasse le varie maniere con cui l'arte medievale ha dato a Natura tendenze e qualità di persona. Quanto alla concezione della Natura in Alano cf. E. Baumgartner, Die Philosophie des Alanus de Insulis im Zusammenhange mit den Anschauungen des XII. Jahrhunderts, in Beiträge zur Geschichte der Philosophie des M.A. Band II, Heft IV. Münster, 1896, pag. 42—4; 76—83.

[3] Migne CCX.

è svolto con nobiltà e con arditezza. La Natura parla con Alano dei molti vizi in cui l' umanità é precipitata; l' oltraggio più grave che le vien fatto è la violazione delle leggi di amore per opera di lussuria. Arrivano a lei durante il colloquio Imeneo con Castità e con Temperanza dolenti dell' abbandono in cui dagli uomini sono lasciati. In che modo Natura fa conoscere ai colpevoli il suo sdegno e loro minaccia il meritato castigo? Per mezzo di Génius. Chiamatolo a sè con una lettera, gli espone il miserando stato di cose da cui è crucciata e Génius solennemente scaglia sopra i rei la scomunica. Badiamo innanzi tutto alla parola Génius. Genius è fin dai tempi classici denominato il dio tutelare di ciascuno, concetto che sostanzialmente rimase anche nella coscienza religiosa cristiana. È utilissimo al caso nostro un passo di Hermas.[1] „Duo sunt Genii cum homine, unus aequitatis et unus iniquitatis . . . aequitatis Genius tener est, lenis et verecundus, mansuetus et quietus. Cum ergo in cor tuum ascenderit, continuo loquitur tecum de justitia, de pudicitia, de castitate . . .“ Alano, dovendo parlare non di un solo uomo, ma di tutti gli uomini, ha con poetica fantasia dato un „genius“, uno spirito tutelare all' umanità tutta quanta. La Natura non può parlare all' uomo direttamente; gli fa parlare da questo buon compagno; l' ufficio che a quest' ultimo Alano fa compiere nel suo libro è precisamente quello che Hermas ascrive al genio della giustizia: quello cioè di ricordare all' uomo le belle ed alte cose, le leggi buone e sante. Egli conserva poi in certo qual modo la distinzione di due Genius in opposizione tra loro, distinguendo due opposti aspetti nel suo personaggio.

Ma ben presto dal significato di uno spirito custode intelligente si passò, com' è noto, al significato di intelligenza, di mentalità abile e superiore; i due significati, a mio avviso, in Alano si fondono; lo spirito tutelare dell' umanità è il pensiero creatore, è l' arte, il genio. Si guardi alla descrizione che di lui ci vien fatta.[2] Ha bianchi i capelli, ma giovanile il volto. „Ille vero calamum papyreae fragilitatis nunquam a suae inscriptionis ministerio feriantem manu ferebat in dextera; in sinistra vero, pellem novaculae demorsione pilorum caesarie denudatam, in qua styli obsequentis subsidio, imagines rerum ab umbra picturae ad veritatem essentiae transmigrantes vita sui generis donabantur; quibus deletionis morte sopitis, novae nativitatis ortu, aliae revocabantur ad vitam.“ Anche Genius sa dare una particolar vita e sa compensare con nascite nuove la morte delle creature sue. E l' autore ci dice di quali creature si tratti. Si parla di Elena, di Turno, di Ercole, di Capaneo, di Ulisse, si parla del carattere catoniano, delle alte verità di Platone e di Aristotile. E quando la mano destra è stanca di lavorare le viene in aiuto, come sorella, la mano sinistra,

[1] In Pastore lib. 2, cap. 6 (citato dal Du Cange, Gloss. mediae et inf. lat.).
[2] Col. 479.

„quae ab ortographiae semita falsigraphiae claudicatione recedens, rerum figuras, imo, figurarum larvas umbratiles semiplena picturatione creabat“ e nascono così Tersite e Paride incestuoso ed effeminato, nasce la poesia rude di Ennio e di Pacuvio.

Natura e Genius hanno entrambi un dominio loro proprio, ove creano e imperano: quella ha il mondo della materia, questi il mondo dello spirito. Il concetto è grande e degno; e che probabile sia tale interpretazione è dimostrato anche dalla qualità delle compagne che ha seco Genius. A fianco di lui c' è la Verità. „Tanquam patri filia verecunda ancillatione obsequens assistebat; quae non pruritu aphrodites promiscuo propagata, sed hoc solo Naturae natique geniali osculo fuerat derivata, cum Ilem speculum formarum meditantem, aeternalis salutavit idea, eam iconiae interpretis interventu vicario osculata“. L' arte è la rappresentante, la vicaria dell' idea eterna; quando l' arte bacia la materia è come se questa fosse dall' idea eterna salutata; con arte qui naturalmente s' intende l' energia creatrice dell' ingegno. Senza questo bacio non può l' uomo (il nato) ricavare dalla natura la verità. Per l' identità di Genius e di Arte si noti l' identità di „geniale osculum“ con „iconiae interpretis osculum“. Ex opposito sta invece la Falsità. L' arte qui dunque adempie una funzione altissima. Natura ed Arte devono essere legate dalla più assoluta concordia, essere tormentate dai medesimi dolori, agitate dalle stesse speranze; l' arte deve opporsi al dilagare del vizio, affermare le necessarie esigenze della natura, richiamare gli uomini alla religione di essa. La situazione non assume a caso un carattere religioso. Genius, „post vulgaris vestimenti depositionem sacerdotalis indumenti ornamentis celebrioribus infulatus“, fa una vera scomunica; cancella dai membri della sua chiesa quanti non sono rimasti fedeli alle leggi di essa: gl' impudichi, i golosi, gli ubbriaconi, gli avari, i superbi, gl' invidiosi, gli adulatori; priva colla sua scomunica dei vantaggi di cui prima godevano i rei; loro minaccia rispettivamente l' impotenza, l' indigenza, la perpetua sete, la povertà, l' umiliazione costretta, la inimicizia con sè stesso, la mancanza di ogni immeritata lode.

È abbastanza abile la maniera con cui Jean de Meun riallaccia alla parte narrativa del suo poema la concezione di Alano per molti aspetti diversa. Nature vede svolgersi sotti i suoi occhi la grande lotta d' amore; vede l' Amant tendere, aiutato dai naturali istinti, al possesso della donna amata ed essere impedito nella sua impresa da ostacoli molteplici e gravi. La lotta decresce. E ciò perchè l' uomo non vede nella vittoria che la soddisfazione di un desiderio fugace, una felicità momentanea del senso. Dite a quell' uomo che l' azione ch' egli compie è, non un capriccio, ma un dovere; che nell' alternarsi continuo di vita e di morte, di formazioni e di dissolvimenti, quella lotta è anche la lotta contro la dissoluzione e la morte; ditegli che il ritirarsi è un delitto punito come si puniscono i delitti più gravi, e il perseverare una cosa

santa premiata come si premiano le azioni più belle; ed egli tornerà con maggiore e più sicuro coraggio all' assalto. Questo dice Nature ai soldati di Amour per mezzo di Génius.

L' episodio, così sunteggiato, può parer quasi una cosa seria; ma se lo esaminiamo più davvicino si sente subito il sapor dello scherzo. La prima cosa che ci colpisce è il colorito burlesco con cui J. de M. ci disegna Génius. È uno dei passi più comici del poema quello in cui egli indossa gli abiti sacerdotali più insigni per fare la sua scomunica o, per meglio dire, la sua predica; non per niente Vénus si smascella, a vederlo, dal ridere. Eppure il vederlo camuffato da prete dovrebbe più sorprendere in Alano che nel R. de la R.; qui il poeta ce lo presenta fin dai primi versi come cappellano e confessore di Dame Nature. Questa smette per un istante il lavoro nella sua fucina, ove suole lavorare continuamente per mantenere le specie e ove a stento col martellare indefesso riesce a riparare le stragi di Mors, e a lui si confessa; gli palesa il suo grave misfatto, di avere circondata di troppe cure la creatura più sconoscente ed indegna: l' uomo.

Conserva qui Génius il suo significato di divinità tutelare, di arte?

(vv. 17216—21) Li prestres, qui bien s' acordoit,
En audience recordoit
Les figures représentables
De toutes choses corrumpables
Qu'il ot escrites en son livre,
Si cum Nature les li livre.

Non più adunque le creature fantastiche dell' arte, le verità morali e filosofiche; Génius scrive nel suo libro per conservarle le figure delle cose; tutti i giorni, per celebrare la messa, egli le ricorda alla dea; è il suo dettatore, la sua guida, ella è la meccanica operatrice. Rivolgendosi a lui:

(vv. 17222—7) Génius, dist-ele, biau prestre
Qui des leus estes diex et mestre,
Et selonc lor propriétés
Toutes en euvre les metés,
Et bien achevés la besoingne,
Sicum à chascun li besoingne.

Queste parole non si potrebbero in nessuna maniera riferire al Genius di Alano. Amico concorde di Natura, mistico sposo di essa, è però da essa disgiunto e vive in un dominio suo, di una vita sua propria. Le parole di Nature sono invece parole di servitù, di sudditanza: Dio e padrone dei luoghi è Génius. Per Alano il mondo creativo era diviso in due parti, materiale e spirituale; nella prima parte Natura, nella seconda Genius; su entrambi, naturalmente, Iddio. J. de M. subordinò a Génius la Natura e forse non vide che con ciò egli veniva esteriormente a identificarlo

col dio cristiano; di Dio Natura è cameriera, di Dio soltanto si può dire che produca l' universale movimento ed operare delle cose. È probabile che J. de M. si sia lasciato andare, a proposito di Nature, ad un facilissimo dualismo; l' intelligente, geniale lavoratrice diventa dall' una parte pensiero, dall' altra lavoro. Così egli otteneva effetti indubbiamente notevoli: il Génius che vola al campo di Amour a rianimare colle sue parole il coraggio e la gioia, veniva a rappresentare l' anima stessa della Natura, il principio creativo ed informativo del mondo.[1] Ma inevitabili sorgevano d' altra parte le contraddizioni. Che bisogno ha Nature di un Génius che le tenga innanzi le infinite forme delle cose e gl' infiniti loro caratteri, se ella, cameriera di Dio, vede in lui ogni cosa come in uno specchio?[2] Inutilmente si cercherebbe di spiegare la cosa quando non si vedesse in Génius un riflesso malsicuro e vago di un personaggio diverso.

Che cos' è il discorso di Génius alle milizie di Amour? Sono riprodotti coi procedimenti e coi fini della caricatura i caratteri e gli elementi di un pio sermone e forse la grandiosa solennità del cominciamento ha cogli altri intenti anche quello di deridere un difetto oratorio. J. de M. impugna di passata e per mero trastullo la sferza che meneranno più tardi in ben altro modo Erasmo da Rotterdam e il padre Isla. Génius nel „De Planctu Naturae", lanciando la sua scomunica contro i colpevoli si limita a minacciar loro il meritato castigo; nel R. de la R. non trattandosi più soltanto di un anatema, ma di un vero sermone, oltre alle minacce per i cattivi ci sono le promesse per i buoni. Vediamo ora l' allegro ed irriverente sofisma. Esortare gli uomini al rispetto di tutte le leggi della natura, assicurando che questo rispetto sarà premiato da Dio col paradiso, è opera più che legittima; esortare gli uomini al godimento sensuale, promettendo qual premio la beatitudine eterna, è opera più che empia. Basandosi sulla considerazione che anche il riprodursi della specie umana è legge di natura, Jean ha avuto l' abilità di fare l' una cosa e l' altra, o meglio, di fare la seconda dando ad intendere di voler fare la prima. Egli dice bensì:

(vv. 21579—82) D'occision nus ne s'aprouche,
Netes aiés et main et bouche;
Soiés loial, soiés piteus:
Lors irés ou champs déliteus
. . . . . . . . . . . .

[1] Si avvicinò quindi alla verità, senza tuttavia nè colpirla, nè esprimerla, il Marteau, Op. cit., t. V, pag. 189, dicendo di lui; „C'est la personnification de la fécondite et non du plaisir amoureux. Vénus c'est la passion charnelle; Génius l'amour naturel qui naît encore plus de la sympathie que du besoin des sens; mais qui cependant n'a d'autre but que de procréer." Altrove dice che Génius è la scintilla, mentre Vénus è la fiamma.

[2] v. 20832—8.

Ma questi ed altri consigli, per cui se la sbriga in poche righe, che cosa possono significare di fronte al consiglio fondamentale cui dedica molte pagine? Nell' orecchio dell' ascoltatore risuonano potenti le parole di Génius

(v. 20633) Arés, por Dieu, barons, arés;

nessun dubbio che sia appunto la diligenza e la bontà dell' arare che conduce in cielo. Sta in questo l' irriverenza, nasce da questo il riso. Per questo ha il poeta impostata ridicolmente la scena.

Interpretando in questa maniera l' episodio di dame Nature e del suo prete Génius, e determinando in generale, nel modo che abbiamo tenuto, le fondamenta ideali del grande edificio poetico, noi non ignoriamo le molte e gravi obbiezioni che ci possono essere fatte. La continuazione del R. de la R. non è un' opera d' arte. J. de M. non seppe o non potè distribuire acconciamente nel suo quadro la luce, disporre su piani diversi le sue figure; nell' opera sua non ci sono accessori, tutto è principale. Il critico che vuol capire il poema è perciò costretto a fare quello che l' autore non fece, a rimpiccolir certe parti, a ombreggiar certe altre; ed è facile nell' arduo, delicatissimo compito allontanarsi dal vero e segnare un falso profilo.

I due episodi di Raison e di Nature sono in parecchi punti seriissimi. Non parlo della serietà generale che ho già in essi riconosciuta come primo e necessario carattere ed in cui J. de M., come cercai di mostrare, vide un nuovo mezzo per destare l' ilarità nel suo pubblico; parlo di una serietà non ostentata, ma vera. È notevole l' entusiasmo con cui egli parla di tutto ciò che è nobile e buono: dell' amico che all' amico bisognoso presenta tutte le sue ricchezze; dell' eroe che lotta imperterrito, vero e ammirabile lottatore, contro la dea prepotente Fortune; dei grandi personaggi antichi di cui ripete con amore la storia. La filosofeggiante Raison ha qualche volta non piccola dignità e gagliardia; e discutendo, per invito dell' Amant, se sia dappiù l' amore o la giustizia, parla di un amore che potrebbe porre in tutto il mondo la pace:

(vv. 6174—5) Tu pués amer généraument
Tous ceus du monde loiaument;

e non c' è allora nei versi di Jean la più lieve ombra di scherzo. È molta in Jean la satira che non è oziosa ripetizione letteraria, ma grido irrefrenato dell' animo. L' uomo che prende ogni cosa alla leggera e vede in tutto uno strumento di riso, non soltanto ci appare sinceramente irato contro il vizio, ma anche sinceramente innamorato della scienza; le discussioni d' indole scientifica sono molte e diffuse.

Non c' è, a mio avviso, della questione che un' unica risoluzione plausibile. La continuazione del R. de la R. ideata in un momento transitorio della coscienza giovanile quando questa era atteggiata, se così si può dire, ad un suo certo volterianismo epicureo, non

poteva conservare facilmente unità d'ispirazione ed omogeneità di caratteri, chè essa non fu scritta in un giorno. Le due contrarie correnti che si disputano il poema si disputavano anche il poeta in quell' età in cui il giovine spensierato, bollente, satanico, impulsivo veniva cessando e nell' animo del giovane si veniva a poco a poco formando l' uomo. Tra le qualità passeggere della giovinezza si vengono mostrando le qualità che saranno nell' età virile il substrato permanente del suo carattere. Se di J. de M. avessimo solamente il R. de la R. ogni giudizio sarebbe avventato; ma per buona fortuna il poeta ci lasciò il suo Testament, che porta al nostro problema una non piccola luce: esso ci mostra quali tra le tendenze di cui il romanzo ha rispecchiato il conflitto abbiano col tempo trionfato in lui.

Agli elementi seri dell' opera alcuni diedero peso soverchio nel giudicare dello spirito generale onde la continuazione s' informa. E s' è così verificato un curioso fenomeno.

Il poeta si mette per far ridere la maschera dell' uomo serio, snocciola con gravità dottorale i suoi grandi paroloni, e il pubblico che conosce il suo uomo lo sta dapprima a sentire divertendosi un mondo. Di tempo in tempo, alle frasi più oneste e più ponderate, l' uditore mormora tra sè: che burlone! Ma arriva un momento in cui l' uditore è assalito da una certa inquietudine: la predica dura omai da un bel pezzo; comincia ad essere troppo lunga per una burla. E che tono caldo di persuasione! Egli porge più attento l' orecchio e lo colpisce una sentenza morale, breve, precisa, nobilissima, di quelle che in cotal forma vengono fuori dall' animo solo quando la fede è sincera. È quello veramente un moto spontaneo dell' oratore che infiammatosi nel rappresentar la sua parte, dimentico del suo primo scopo, dice cose serie sul serio; ma lo spettatore non si spiega con tanto semplicismo la cosa. Continua ad ascoltare con inquietudine crescente le teorie morali, filosofiche del poeta, finchè l' arditezza di qualche tratto gli suggerisce la soluzione aspettata: J. de M. s' era veramente burlato di lui; filosofo, moralista arditissimo aveva velata col riso l' audacia del suo pensiero.

Non c' è più nessuno, io credo, oramai che sia vittima di una tale illusione e a tutti io spero paia accettabile quello che sin qui sono venuto dicendo. Mi pare quindi si possa ora con profitto rivolgere indietro lo sguardo e porre di fronte alla concezione che dell' amore ebbe Guillaume la concezione di Jean. Far questo equivale a porre tra di loro di fronte le due parti del poema, lo spirito dei due poeti.

Ci è noto oramai, chè già l' osservammo molte volte per simboli particolari, per particolari episodî, il metodo del continuatore. Rende esplicito l' implicito, esagera le tendenze, addensa le tinte, sviluppa tutti i piccoli germi sparsi nel poema interrotto. La sensualità è mutata in lussuria. La donna descritta dal primo autore freme indubbiamente di ardore sensuale; ma di virtù splendide

l' abbellisce il poeta che alle donne s' inchina con ossequio sincero. In Jean il disprezzo contro la donna non potrebbe essere più costante e più acerbo, nè la satira più feroce. Sono abbastanza noti i due versi che ne mostrano in sintesi singolarissima l' asprezza, l' intensità, l' indirizzo:

(vv. 9903—4) Toutes estes, serés, ou futes,
De fait ou de volenté putes.

Il principio che la donna è un essere eminentemente sensuale, sempre invasa dal desiderio e dalla voluttà anche quando oppone i più decisi rifiuti, è fondamento principalissimo della sua erotica. Della donna egli fa il colmo di tutti i vizi e su questi s' indugia contento. Contro la menzogna femminile adopera lo scherzo, il ridicolo, l' invettiva. È il vizio in cui la donna è insuperata:

(vv. 19062—3) . . . rien ne jure ne ne ment
De fame plus hardiement.

Con quel „rien" egli estende la sua affermazione a tutto intero il mondo; le cose non mentono, è vero, ma con quel vocabolo il poeta viene a dare all' egemonia della donna un campo più vasto. Le donne piangono tutte e vogliono piangere come e quando loro talenta; stolto chi dà qualche peso alle loro lagrime![1] Jean colpisce frequentemente l' insincerità della donna; è però contro la loquacità femminile ch' egli si scaglia col maggior furore e col più profetico entusiasmo; sembra talora ch' egli consideri sua vera ed alta missione il porre in guardia gli uomini dai pericoli di cui può essere causa la lingua di una donna. Una donna non può tener nulla celato,

(v. 20150) Fame sui, si ne me puis taire

fa dire alla stessa Nature e chiama ebbro e forsennato colui che riveli a una donna cosa che dovrebbe esser taciuta; tosto la dovrà riudire da altrui.[2] Quando vi trovate colle vostre donne

Taisiés, taisiés, taisiés, taisiés;

è questo il grido che con comica tragicità risuona non poche volte nel poema; e perchè l' uomo non si lasci sedurre dalle promesse, dalla momentanea affettuosità della donna, egli, non sicuro d' aver prodotto coi semplici consigli l' effetto desiderato, ricorre ad un lepidissimo bozzetto. Teatro è il letto maritale, personaggi marito e moglie, l' uno accanto all' altro in silenzio. Quegli non può dormire: di tempo in tempo sospira, si voltola, singhiozza. „Che cosa c' è?", domanda la moglie. Ma quegli non può rispondere. — Ne va la vita —, direbbe don Abbondio. Ed allora

---

[1] vv. 14313 e sgg. Altrove J. de M. mostra però di attribuire la maggior facilità delle lagrime alla maggior debolezza. „Lascia, dice Raison all' Amant, che piangano le donne ed i fanciulli, bestie deboli e mutabili" (vv. 7142—3).
[2] vv. 17284 e sgg.

il poeta fa spiegare alla donna tutti i mezzi che la loquacità, la civetteria, la malizia le possono offrire; non dimentica di tanto in tanto d' invocare Dio, Cristo o semplicemente S. Pietro; e il suo discorso è un complesso di suppliche, di rimpianti, di minacce, di promesse, di collere e, finalmente, ultime, irresistibili le lagrime e con esse la vittoria. La donna è ancora avida di ricchezze e il denaro è il movente principale per cui si abbandona all' amante;[1] è bramosa di lodi e un complimento ai suoi capelli, ai suoi occhi, alla sua grazia basta a farle tremare il cuore; è irascibile; è mutabile e caparbia.[2] Io non mi posso fermare a discorrere maggiormente dell' antifemminismo di J. de M. Chi volesse vederne in un motto racchiuso tutto il contenuto, consideri questo verso del poema:

(v. 17313) Qui se fie en fame, il se pert.

Tutto ciò che dice della donna è inteso a dimostrare la verità di queste parole: l' uomo non deve fidarsi della donna, perchè sotto le apparenze più belle nasconde i vizi più orribili. Ascoltino attentamente gl' indotti, poichè è „fox et nice“ ed in nessun modo scusabile, come dice Nature, chi non sa che troppe malizie e sottigliezze si trovano nel cuore muliebre.[3]

Non vorrei però che il lettore prendesse troppo alla lettera tutti questi sfoghi violenti di misoginismo. J. de M. scrisse in tal modo, perchè così avevano scritto gli autori ch' egli imitava, perchè questo motivo in sostanza comico più che satirico piaceva al pubblico per cui scriveva, perchè nel poema pazzo dell' allegria amorosa tutto era ingrandito, esagerato. Ci fu sicuramente in lui un disprezzo cordiale delle donne, ma egli stesso avvertiva, continuando sotto altra forma lo scherzo, in una parentesi ch' egli fa dopo aver detto delle donne tutto il male possibile, di non voler essere frainteso. L' uomo non dovrà sfuggire, perchè sia tale la donna; dovrà tenerla con sè, calzarla, vestirla, servirla, onorarla, essere insomma con lei un buon marito, ma nulla più. Questo in generale. Però, soggiunge, se „per avventura“ essa sapesse far qualcosa come vendere e comperare, il marito le dovrà permettere di fare anche questo oltre alle faccende domestiche; non le dovrà però mai dare troppa importanza; dovrà impedire ch' essa pigli troppo potere; e sopratutto non le dovrà dire mai nulla delle cose proprie, degli affari importanti e segreti: se ne pentirebbe di certo. Possiamo credere che qui veramente J. de M. abbia espressa la sua opinione. Il passo è molto importante. È lontana assai la donna cortese, specchio in cui si riflettono le più leggiadre doti della vita cavalleresca; dall' ambiente nobile, elegante di Guillaume siamo passati, come si vede, in un ambiente più umile, più borghese, più grossolano; il giardino di Déduit è scomparso interamente dal

[1] Cf. ad es. vv. 14552 e sgg.
[2] Tutto ciò afferma Amis nell' ultima parte del suo discorso (vv. 10664 e sgg.).
[3] vv. 19067—70.

nostro sguardo. C' è un altro piccolo elemento satirico che conferma le nostre osservazioni sulla misoginia di J. de M. Ha un valore morale notevole il biasimo di cui colpisce le donne che non vogliono essere incinte: la donna non deve essere soltanto un mezzo di piacere, nè deve cercare essa solamente il piacere; a lei è dato il compito di continuare la stirpe. Contro i comprati amori J. de M. si scaglia con sincerità di sentimento e con vivezza di frase; invoca Mal-feu e Mal-chief sopra di essi. Non dunque nel discorso di Amis e della Vieille la sua concezione sincera. Nè questo paia in contrasto con ciò che dicemmo: essere quel discorso il nucleo reale dell' erotica meungiana; non sempre nella trama o nel protagonista di un' opera si rispecchiano le idee morali dell' autore e la sua concezione vera della vita; già parlammo del resto poc' anzi dello strano contegno della coscienza del poeta di fronte al tema preso a trattare.

Corrisponde esattamente alla concezione della donna la concezione dell' amore. Jean crede o vuole far credere che la sua nuova teorica non escluda quella di Guillaume; non ne sia la parodia o il contrapposto, ma il necessario complemento. Si trattava sempre dello stesso amore profano, clandestino, sensuale; la diversità non era di sostanza, ma di grado. Il primo era concesso ad un ristretto numero di persone, poichè pretendeva da esse inesorabilmente certi pregi e certe virtù; il secondo era concesso a tutti, perchè di quei pregi e di quelle virtù non esigeva che l' apparenza. Per Guillaume l' amante deve mettere in un sol luogo il suo cuore; a Jean basta ch' egli lo dia ad intendere. Per Guillaume il fino amante vede nei suoi sogni l' amata; presso Jean l' amante farà credere alla donna d' averla avuta nel sogno tra le sue braccia. Il distacco è per noi grandissimo; e leggendo il consiglio della Vieille a Bel-Acueil,

(vv. 13978—80) Biau fiz, jà larges ne soiés;
En plusors leus le cuer aiés,
En un sol leu jà n'el metés,

noi sorridiamo; chè ci torna al pensiero l' aria di galantuomo che si dà Amis:

(vv. 8035 e sgg.) Compains, ne vous desconfortés,
En bien amer vous desportés;
Le dieu d'Amors, et nuit et jor,
Servés loiaument sans séjor:
. . . . . . . . . . .
Faites quanqu'il vous encharja,
Tous ses comans gardés . . . .

In realtà le due teoriche, se si accordano quanto allo scopo, differiscono interamente quanto ai mezzi per conseguirlo.

Ed anche qui un' osservazione mi par necessaria. J. de M. ha presi come banditori della sua erotica quei due stinchi di santo

che conosciamo; in bocca ad essi qualche po' di esagerazione era più che possibile. Ma si consideri attentamente il discorso di Génius, la bizzarra figura che per logica concatenazione d' idee quasi giungemmo a identificare con Dio. L' amore ch' egli predica è sempre in sostanza il medesimo; ma vi si può tuttavia notare un passo ad una concezione più nobile: vi si parla di un amore che ha per fine la perpetuazione della specie umana. Prima aveva più che J. de M. parlato Ovidio; ora, forse, è veramente J. de M. che ci parla.

Dell' imprecisione con cui J. de M. ha espressa la sua concezione della donna e dell' amore e della nitidezza con cui l' ha espressa Guillaume mi pare, se debbo dar peso ad un' impressione che può parer soggettiva, di dover indicare un' ultima causa: l' amore per Guillaume era un sentimento; per J. de M. era semplicemente un tema.

Il contrasto tra Guillaume de Lorris e Jean de Meun non raggiunge la sua nota più alta nella trattazione della materia amorosa. Il poema d' amore tentò l' ingegno giovanile di Jean forse non noto ancora sufficientemente a sè stesso; e la continuazione d' un romanzo d' amore fu la palestra ove provando e misurando le proprie forze spontaneamente si rivelò: apparve più che altro poeta satirico. Poeta satirico noi lo rivediamo nell' ultima vecchiezza, nel Testament, segno che alla satira era veramente portato dalle tendenze del suo ingegno, dai bisogni della sua fantasia. Sopra uno sfondo fantastico, nella luce tenue e discreta di un' allegoria primitiva, Guillaume de Lorris aveva disegnato un giocondissimo dramma d' amore; dal suo mondo erano inesorabilmente banditi il brutto ed il malvagio e ne era quindi anche la satira inesorabilmente bandita. Alla satira del resto non lo portava la sua natura; non gli mancava, come vedemmo, la giocondità; gli mancava la vena comica schietta, copiosa; ignorava i conflitti, le rampogne, gli sdegni di una coscienza morale vigile ed elevata; non era il suo animo invelenito dall' odio. Nel continuatore all' opposto l' indole era risolutamente comica: fu suo scopo, continuando il R. de la R., comporre un poema giocoso. Aveva per di più J. de M. diritto, saldissimo il senso della giustizia, aveva cioè d' una forte moralità il fondamento essenziale.[1]

---

[1] Qualcosa già abbiamo detto sulla moralità di J. de M. Spero che nessuno vorrà, per infirmare la mia asserzione, ricordarmi la copiosa immoralità erotica sparsa per tutto il romanzo e culminante nelle sue ultime pagine. In un tempo in cui la delicatezza morale era nell' arte quasi ignorata e di figure procaci ridevano i margini dei messali e di fatterelli osceni riboccavano i pii sermoni; in cui tanto la donna dei poemi epici quanto la vergine dei misteri parlavano colla medesima libertà sconveniente, l' immoralità erotica del R. de la R. non ci deve molto stupire; essa rispondeva ad un gusto assai diffuso e, se si attirò più tardi invettive violente, contribuì essa, non ultima causa, a promuovere ed a mantenere la fortuna inaudita dell' opera. Dico ciò, perchè

L' elemento satirico è nella continuazione di Jean abbondantissimo, così notabilmente copioso che taluno nel R. de la R. non volle o non riuscì a veder altro. Ad un paio di considerazioni niente più che mediocri sulla satira del nostro poema in genere e su Faux-Semblant in ispecie, Saint-Marc Girardin[1] credette di poter dare il pomposo titolo: „Du Roman de la Rose“.[2]

A noi non interessa la satira prodigata col solo intento di far nascere il riso, qual' è per la massima parte la satira misogina e quali sono alcune altre manifestazioni satiriche minori;[3] ci arresteremo soltanto sulle parti più schiettamente proprie della sua natura e della sua poesia, dando uno sguardo alla satira di lui

una colpá è tanto minore quanto meno spicca sullo sfondo morale dei tempi. Si tratta poi in fondo, nel R. de la R., più che di altro di giovanili bravate. Certo altri avrebbe potuto, conducendo alla stessa conclusione il racconto, soffermarsi di meno sui particolari scabrosi della scena finale d' amore, mentre egli vi s' indugia con compiacenza visibile; altri avrebbe adottato in certi casi un linguaggio più delicato. Nella parte di Guil. de Lorris Amour comanda al suo nuovo vassallo: (vv. 2121—4) „Jà por nomer vilaine chose | Ne doit ta bouche estre desclose: | Je ne tiens pas à cortois homme, | Qui orde chose et lede nomme.“ E certo Guillaume non avrebbe fatto pronunciare a Raison lo sconveniente vocabolo che le fa dire Jean e che l'Amant medesimo, tutt' altro che pudico, le rimprovera di avere usato. Interessante la discussione che ne scoppia tra Raison e l'Amant! Il Langlois („Le Roman de la Rose“, in op. cit. pag. 135) crede di poterne sicuramente concludere, contrariamente all' opinione generale, che le donne del sec. XIII si scandalizzavano tanto quanto le nostre al sentire parole grossolane ed oscene. Un granellino di verità v' è certamente in ciò, ma non s' ha a esagerare e si deve pur sempre accettare qual vera l' opinione comune. Raison dice infatti (vv. 7892—4): „Chascune qui les va nommant, | Les apele ne sai comment, | Borces, hernois, riens, piches, pines.“ Non adoperavano dunque quel determinato vocabolo, ma glie ne sostituivano un' altro: parlavano insomma della cosa ed è alla cosa che in sostanza l' oscenità si riduce. Se non mancava la cortesia tutta esteriore che disciplinava rigorosamente il pianto, il saluto, il sorriso e doveva certo anche allora far evitare nella infinita serie di termini licenziosi i termini men peregrini, mancava però alle „cortoises puceles“ dei tempi andati quella che si potrebbe chiamare cortesia interiore. Non vanno quindi confuse con le pulzelle dei tempi nostri, che sieno, s' intende, anch' esse cortesi.

[1] Tableau de la littérature française au XVI. siècle. Paris, 1883[5], pagg. 157—164.

[2] Più abbondanti e qualche volta più utili sono le osservazioni che dedicò a questo argomento il Lenient (Op. cit., pagg. 148—93); ma anch' egli, che pure ne parla, dato il piano generale dell' opera, con una certa estensione, non è penetrato abbastanza nell' intimo del suo soggetto e non ne diede un' idea soddisfacente.

[3] Contiene solo elementi tradizionali la copiosa satira antimatrimoniale; non presenta nulla di nuovo la breve satira contro i medici; ha radici evidentemente popolari una forma particolarissima di satira che a torto sarebbe dimenticata: la satira regionale. Diffusa tra il popolo dovesa essere fin dai tempi di Jean l' opinione che i Normanni fossero terribili bevitori; a Guillaume, se è esatta la lezione del v. 4499 che il Michel riprodusse in nota, era già giunta la fama ch' essi fossero poco fedeli alla parola data. Jean ci descrive i soldati normanni di Male-Bouche come „yvres“. (Cf. Revue des lang. rom., XLXIII, 1905, pag. 193; Montaiglon, Recueil, V, pag. 111; id., II, pag. 36. In quest' ultimo caso l' autore per indicare un tempo che non giungerà mai dice „Quant Italie sera sans usurier“ e poco oltre, „Quant les Normans de vin cure n' auront.“)

che non è morta, ma viva; non è blando esercizio retorico, ma amaro scherno o arditissimo insulto; intendo parlare, naturalmente, della satira sociale e della satira religiosa.

J. de M. che assale con vigoria prima di lui sconosciuta il principio eugenico contrapponendo ai privilegi della nascita la virtù individuale, che del popolo conosce le miserie le glorie i diritti e col popolo ha comuni tante qualità dell' ingegno, che coscientemente o incoscientemente diviene, come vedremo, dell' anima popolare l' interprete, non ha più nulla di comune col suo predecessore Guillaume. Jean de Meun ama il popolo. Ha un sincero compianto per i poveri agricoltori sopra i cui campi si scatena la grandine distruggitrice delle loro speranze. Non ha, come G. de L., parole di scherno per la povertà. Guillaume non nasconde, facendo il ritratto di Povreté, un riso un po' sprezzante e crudele:

(vv. 458—60) L'eure soit ore la maudite,
Que povres homs fu concéus!

L' uomo di bassa origine è da lui inesorabilmente bandito dal dominio di Amore.

(vv. 1947—8) Je n'i lesse mie atouchier
Chascun vilain, chascun porchier.

sono le esplicite dichiarazioni del dio. Ma ben altro linguaggio il dio tiene nella continuazione di J. de M. Quivi egli non bada più se non al cuore e alla volontà degli amanti; e dei poveri dice

(v. 11633) N'est pas prodons qui les despit;

osserva ch' essi sono anzi più servizievoli e leali che non i ricchi, gonfi e fieri della loro potenza. Raison si esprime a questo proposito con due versi divenuti famosi:

(vv. 4950—1) Car ausinc bien sunt amoretes
Sous buriaus comme sous brunetes.

È Faux-Semblant che disprezza la povera gente; ne trova lo stato „ne bel ne gent“ e passa quindi ghignando accanto allo stramazzo su cui giace il povero infermo senza dargli una parola di conforto; ma noi vedremo che cosa Faux-Semblant rappresenti. Tutt' altro conto s' ha da tenere del popolo. Spesso è uscito dal suo seno chi oscurò colla sua nobiltà vera quelli che nobili sono soltanto di nome. Non temono e non amano Dio quelli che accumulano tesori e vanno custodendo più del dovere i denari, mentre sul lastrico tremano di freddo e muoiono di fame tante persone.

(v. 5847) Diex le lor saura bien mérir

aggiunge J. de M. E una piccola vendetta egli si è già presa in anticipazione di quella divina. Con una gustosa scenetta di genere egli ha mostrato alla nobiltà, alle classi privilegiate, come il po-

veraccio che vive alla giornata, noncurante degli agi e del futuro, sia assai più felice di loro: dalla piazza di Grève ove ha portato allegramente sacca di carbone passa alla bettola ove consuma non meno allegramente il suo guadagno ed i suoi risparmi; e così, continuamente, dal lavoro alla taverna, dalla taverna al lavoro, senza mai un cruccio pel capo, finchè arriva o l' ospedale o la morte.

È facile scoprire nei pochi tratti da noi riferiti insieme colla viva simpatia per il popolo un non men vivo disprezzo per la nobiltà; altri tratti più gravi, più terribili egli ha contro i nobili in genere e contro i nobili corrotti e fannulloni in ispecie.

J. de M. non può certo ammirare i nobili per lo splendore della nascita e la grandezza degli avi. Egli che ha nitido e definito il senso della giustizia e riconosce che la responsabilità scompare se scompare il libero arbitrio, che chi può usare di Franc-Voloir non deve essere per niente scusato, che i delitti delle persone istruite devono essere più severamente puniti che non quelli delle persone ignoranti, riconosce pure che il lodare una persona per l' altrui virtù è tanto ingiusto quanto biasimarla per l' altrui delitto. Egli dice colla sua logica semplice, cristallina

(vv. 19740—3) Que nus ne doit avoir loenge
Par vertu de persone estrenge;
Si ne r'est pas drois que l'en blasme
Nule persone d'autrui blasme.

Egli non può nei nobili ammirar la ricchezza e ciò innanzi tutto per quella filosofica noncuranza dei beni di fortuna ch' egli mostra troppe volte e troppo a lungo nel suo poema. Se poi il gaio poeta era abbastanza agiato e provveduto, doveva ridersela delle cosidette barriere sociali e sentirsi nobile, in questo senso, egli pure.

La nobiltà si veniva così a ridurre nel concetto di Jean ad una non fortuita perfezione della persona morale, ad un complesso di tendenze e di aspirazioni generose, di maniere e di abitudini raffinate. Non si poteva quindi ereditare dagli avi. Doveva ciascuno per conquistarla tendervi con costanza di esercizi ed unione d' individuali energie; nè era necessario, per salire alla nobiltà così intesa, che i proprii genitori ne fossero già o ne fossero già stati in possesso.

J. de M., come tutti quelli che allora espressero della nobiltà una consimile concezione, non vide tutte le gravissime conseguenze a cui poteva essere condotto da una teoria cosiffatta. Egli non ci parla, elevando la sua democrazia da sentimento di simpatia per il popolo a fede politica, di una partecipazione della moltitudine al governo; nè ci parla, come altri parlarono, di una generale comunanza di beni, se però l' elogio dell' età dell' oro non è, ed è difficil che sia, qualcosa di più che la ripetizione di un motivo letterario comune.

È col sorgere della proprietà individuale che cessa l' antica concordia e nascono le prime liti, i primi soprusi.

(vv. 10351—6) Lors convint que l'en esgardast
Aucun qui les loges gardast,
Et qui les fautéors préist
Et droit as plaintifs en féist,
Ne nus ne l'osast contredire.
Lors s'assemblèrent por eslire.

Ed è in quest' assemblea conferita la potestà regia al primo sovrano. Il poeta non avrebbe potuto mostrarci con più vigorosa naturalezza che non si tratta di un' astratta dignità, ma di un materiale contratto. Il re è astretto da giuramento a difendere, a giudicare, a reprimere e ne ha in cambio un adeguato compenso; lo stesso si dica dei giudici, cioè dei nobili. Anch' essi, come i re, sono servi del popolo, poichè è il popolo che li paga. I re e i giudici

(vv. 6412—5) N'ont pas les honors por noiant,
Ne s'en voisent jà gorgoiant,
Qu'il sunt tuit serf au menu pueple.

La teoria ora esposta sull' origine dei poteri non è in sè stessa una satira, e satira non è quell' altra teoria che potremmo dire della nobiltà psicologica. Ma così l' una come l' altra diventano strumenti di satira nel poema. Il ricordo dei doveri e delle promesse giurate da coloro che ebbero per i primi gli onori suona biasimo efficacissimo per chi tali promesse e tali doveri ha dimenticato e violato; la rappresentazione della nobiltà vera è un vituperio scagliato da J. de M. contro chi ha solo la nobiltà della ricchezza e degli avi.

Nè manca l' attacco diretto. Due volte egli volge la sua saetta implacabile contro la passione unica e terribile dei signori: la caccia. Li avverte che il posseder cani ed uccelli, l' attraversare cacciando boschi, campi e riviere, non basta a costituire la nobiltà; dichiara apertamente che poeti e filosofi sono più nobili assai che coloro i quali passano i loro giorni cacciando od oziando nei principeschi palazzi. Si sente in J. de M. l' orgoglio del dotto, dell' umanista. Ha un alto concetto di sè e del sapere; capisce troppo bene ch' esso è omai una forza potente, temuta; nella fiera e sicura affermazione di superiorità rispetto ai nobili, non c' è la solita vecchia staffilata dello sveglio scolare all' ignoranza dei potenti; ma c' è l' entusiasmo dello studioso che non rinunzierebbe per tutti i titoli e per tutti i tesori alla voluttà di spaziare col pensiero attraverso i secoli e dominare collo sguardo gli uomini e le loro vicende. Egli solo può formarsi delle idee direttive sicure e gli altri brancicano al buio in un mondo a loro ignoto.

E non risparmia i sovrani. Colla sua logica inesorabile non solo agguaglia re ed imperatori al resto dei mortali, ma prova un selvaggio compiacimento a metterli tanto basso quanto alto li aveva collocati la stolta adorazione degli adulatori e dei timidi. Egli fa della „malice“ la madre delle signorie; dice che „se ne

fust mal et pechiés" non si sarebbe mai visto in terra, nè un sovrano, nè un giudice; riconosce nel primo re un' unica qualità, la forza bruta dei muscoli.

(vv. 10357—60) Un grant vilain entr'eus eslurent,
Le plus ossu de quanqu'il furent,
Le plus corsu et le greignor,
Si le firent prince et seignor.

Qui egli ci rappresenta un re agli inizi della sua splendida carriera monarchica; prima ci ha già fatto capire che cosa sia un re al colmo della sua potenza. Di fronte a lui che tutto trema dalla paura il poeta pone nulla più che un ribaldo di Grève.[1] Come difenderà il re i suoi tesori? Colla sua forza? Ma che forza? Non vale una buccia contro quella del suo avversario. Coi suoi uomini? Egli non possiede uomini; essi non sono suoi; tutt' al più ha su di essi dominio. Ma nemmeno questo,

(vv. 6028—9) Ains est lor; car quant il vodront,
Lor aïdes au roi todront.

Il contratto tra popolo e re può essere, quando il popolo voglia, dal popolo che lo ha conchiuso annullato. I sudditi possono negare le imposte.[2]

J. de M. biasima i signori perchè si circondano di falsi religiosi, di Faux-Semblants; rimprovera loro il difetto dai poeti più detestato nei principi, la grettezza; due volte combatte il pregiudizio popolare secondo cui le comete preannunzierebbero la morte dei re; qualche espressione merita di essere riportata per la sua particolare crudezza.

(vv. 19522—7) Ne li prince ne sunt pas dignes
Que li cors du ciel doignent signes
De lor mort plus que d'un autre home;
Car lor cors ne vault une pome
Oultre le cors d'un charruier
Ou d'un clerc ou d'un escuier.

Quanto diverso da Guillaume de Lorris! Si può mostrare con un esempio la sostanziale differenza dei due caratteri su questo punto. Guillaume dice del cavaliere con cui balla Richèce:

(vv. 1121—4) Si avoit les chevaus de pris;
Cis cuidast bien estre repris
Ou de murtre ou de larrecin,
S'en s'estable éust un roncin.

---

[1] vv. 6001 e sgg.

[2] Così interpreto col Lenient. I due vv. che immediatamente seguono „Et li rois tous sens demorra | Si tost cum li pueples vorra" mi sembrano valida base a tale interpretazione.

Guillaume parla sul serio; lo stile è faceto, ma non c' è neppure l' ombra d' un' ironia. Messe in bocca a J. de M. queste parole sonerebbero scherno.

Alla satira sociale appartiene pure per molta parte una specie di satira che nel R. de la R. è pure abbondante e che fu chiamata a torto soltanto satira religiosa. Ne costituisce il nucleo centrale la figura a noi già nota in parte di Faux-Semblant.

Noi abbiamo veduto com' essa sia nata nel poema e conosciamo il significato fondamentale ch' essa ha in relazione coll' azione principale dell' opera, significato che il rimaneggiatore italiano ha così felicemente riassunto in poche parole (son. LXIX):

> Malabocca, che così ti travaglia,
> È traditor: chi 'l tradiscie non erra;
> Chi con falsi sembianti no-ll'afferra,
> Il su' buon giocho mette a ripentaglia.

Nel quadro generale Faux-Semblant appare, e in ciò tutti i critici sono d' accordo, come una trovata geniale. L' incontro dei due coniugi con Male-Bouche, l' accoglienza cortese che questi fa ai due finti pellegrini, la stizzosa predica di Contrainte-Astenance che ricompensa l' ospite gentile rimproverandogli la sua loquacità e la sua calunnia, la conferma che con tranquilla e ponderata saviezza Faux-Semblant dà alle parole dell' amica, la morte del povero Male-Bouche strangolato mentre fa per confessare le sue colpe e punito col taglio di quella lingua ch' era stata così corriva alla maldicenza ed ai vituperi, danno nel loro insieme un' impressione come d' ingenua puerilità; ma è una puerilità che attrae ed è questo uno dei passi dal punto di vista della comicità e dell' allegoria meglio riusciti. G. Paris lo chiama degno di Guillaume.[1]

In che maniera un tal personaggio fu fatto servire ad un intento satirico?

Della nascita di Faux-Semblant ci parla in due punti diversi il poeta: subito al suo primo apparire ce lo presenta come figlio di Baras e d' Ypocrisie; più tardi l' Amant, a cui la porticina della torre viene finalmente dischiusa, pensa ai valentuomini che lo hanno aiutato e ci dà più intere e più preziose notizie sulla parentela di Faux-Semblant e ivi soltanto impariamo, oltre al nome già noto dei genitori, che Contrainte-Astenance da lui ingravidata genererà l' Anticristo. Faux-Semblant e Contrainte-Astenance non sono soli; hanno un loro seguito, sono „avec tous ceus de lor banière".

Il nome stesso di Faux-Semblant significa il suo principale carattere.

> (v. 11992) Moult sunt li faiz aux diz divers,

ecco il verso che più stringatamente ne compendia la complessa natura: servirsi sempre dell' aspetto esteriore come di una maschera,

---

[1] Op. cit. § 114.

mantenere perpetuo il contrasto tra le parole e l' azione, tra la propria vita e i proprii insegnamenti. I due strani compagni appaiono in sulle prime uno sdoppiamento di quella persona unica che a Faux-Semblant è data per madre, Ypocrisie.

(vv. 15695—8) Seignor, qui velt traïstres estre,
Face de Faus-Semblant son mestre,
Et Contrainte Astenance prengue,
Double soit, et sangle se faingne.

Le apparenze esteriori di entrambi sono perciò molto varie, perchè molto varia è la forma in cui il tradimento e l' ipocrisia si manifesta; e perchè tanto questa quanto quello sono estesi a tutta la vita e a tutte le classi sociali, così il poeta facendo subire ai suoi personaggi le più strane metamorfosi abbraccia dapprima col suo sguardo tutte le manifestazioni del vivere sociale:

(v. 11959) Or suis chevalier, or sui moines etc.,

anzi si potrebbe credere ch' egli estenda le sue parole a tutto il mondo, se il verso „Or sai parler trestous langages“ si deve intendere (ed è improbabile) un po' più ampiamente che non i linguaggi corrispondenti ai vari casi interiori ed esterni. Ma ben presto la scena si circoscrive e nei due inseparabili Jean non vede più che due falsi religiosi: la satira dell' ipocrisia in genere diventa la satira degli ordini mendicanti. Abbiamo due fasi distinte nel processo creativo di J. de M.: nella prima Faux-Semblant e Contrainte-Astenance sono uniti e personificano l' ipocrisia, hanno alcunchè di astratto, di generale; nella seconda fase invece Faux-Semblant domina solo, è persona viva, che qualche volta conserva ancora alcunchè del simbolo antico e ci appare un ipocrita, ma è oltre che dell' ipocrisia fornito di altri importanti caratteri.[1]

---

[1] Nel „Roman de Fauvel“ (A. Pey, in Jahrb. f. rom. und eng. Litt., t. VII, pagg. 316—43; 337—46. G. Paris in Hist. litt. de la France, t. XXXII, 108—53) il protagonista da vago simbolo allegorico qual' è nella prima parte si tramuta nella seconda in una persona ben definita e parve questo al Paris una ragione per sostenere che due furono gli autori del romanzo. Il confronto coll' analoga figura di Faux-Semblant toglie ogni valore a simile ragionamento. Nella seconda parte del R. de F., Fauvel è rappresentato come un potente signore nel suo splendente palazzo; ne circondano il trono gli amici, cioè i vizi più gravi, e c' è tra essi, con Hypocrisie, Faux-Semblant. Giunto a quest' ultimo il poeta, Gervais du Bus, rimanda senz' altro „au romans de la Rose“. La cosa non era sfuggita ai più antichi storici del R. de la R. che si erano basati su questo per porre la cronologia del poema prima del 1310. Ma nessuno notò finora che tra i due personaggi di Faux-Semblant e di Fauvel c' è probabilmente una parentela strettissima. Hanno tutti e due lo stesso significato allegorico; servono entrambi alla satira contro tutti gli ordini sociali; quasi identico è, se ben guardiamo, il loro nome („Fauvel est de faus et de vel | Compost, car il a son revel | Assis sus fausseté velee | Et sus tricherie mellee“). Uguale è, come vedemmo, l' evoluzione della figura. Aggiungerò un' ultima analogia. Faux-Semblant si chiama uno dei „valletti“ d' Anticristo e „fourrier“ d' Anticristo è chiamato da Fortune Fauvel (Paris, op. cit., pag. 133).

L' invenzione di Faux-Semblant è contesa a J. de M. dal grande trovero che ha con lui analogie spirituali così rilevanti: Rustebeuf. Nella lotta contro i domenicani, in favore dell' università parigina, questi scese libero, bellicoso, audacissimo. È più che probabile ch' egli componesse proprio nel fervore della contesa i suoi versi che ad essa si riferiscono. Nella „Complainte Maître Guillaume de Saint-Amour“,[1] Rustebeuf dice:

Morte est Pitiez,
Et Charitez et Amistiez;
Fors du règne les ont getiez
Ypocrisie,
Et Vaine Gloire et Tricherie,
Et Faus-Semblant et dame Envie
Qui tout enflame.

E poco dopo (vv. 86—7)

Faus-Semblant et Morte-Color
Emporte tout.

Il riscontro è puramente casuale? Ciò mi pare difficile. J. de M. scrisse a poco distanza dagli avvenimenti. Quei versi di Rustebuef, prontamente diffusi tra il popolo, volentieri ripetuti dalla massa degli scolari, gli erano certo noti. Nel suo pensiero venivasi costituendo per quell' evoluzione logica che abbiamo indagato la figura di Faux-Semblant; nasceva in funzione dell' allegoria e non della satira. Fu forse la coincidenza col Faux-Semblant, di cui cantava Rustebuef, che orientò il pensiero dello scrittore specialmente verso la satira contro gli ordini mendicanti. Faux-Semblant ripete nel R. de la R. quello che Rustebuef grida nel suo canto allegorico: che cioè Ypocrisie aveva cacciato fuori del regno Guillaume de Saint-Amour. Questo rapporto tra Jean e Rustebuef non fu ancora, che io sappia, indicato da alcuno. Altro si è ripetuto da parecchi finora, che cioè tra gli avi di Faux-Semblant c' è il Pharisien de Rustebuef. La cosa è assai dubbia. Non è necessario raccogliere e confrontare col celebre personaggio le tante rappresentazioni che della mascherata prepotenza si ebbero prima del R. de la R., non meno numerose di quelle che si ebbero dopo. Solo si può congetturare, a mio parere, che la confusione avvenuta in J. de M. dell' ipocrita col religioso mendicante sia stata agevolata dal fatto che, presso un contemporaneo famoso, falsa sembianza e ordini mendicanti erano tra di loro indissolubilmente congiunti. Ancora nella „Nouvelle complainte d'outre-mer“ Rustebuef, rimproverando a Luigi IX la sua tenerezza eccessiva per quei „papelarts et béguins“ contro cui egli lancia così volentieri gli strali della sua libera musa, di cui smaschera l' ipocrisia e chiama la povertà finta e la falsità onnipotente, dice dei „frères mineurs“:

[1] Œuvr. compl. de Rutebeuf p. p. A. Jubinal, in Bibl. Elz. 58, vol. I, vv. 73 e sgg.

Par faucé semblance
Sont signeur de Paris en France.

Sono i baroni dell' oste che pregano Amour di accettare con lieto animo nelle proprie file Faux-Semblant, di lasciare ch' esso sia compagno di Contrainte-Astenance nella nobilissima impresa. Allora Amour se lo fa venire dinnanzi e Faux-Semblant, interrogato, minutamente e ampiamente lo ragguaglia delle sue dimore, delle sue vicende, dell' esser suo. Nota il Lenient una prima menda nella trattazione: non è proprio dell' ipocrisia il far di sè una cosi pronta e così piena confessione; l' ipocrita non rivela mai tutto il suo animo. Noi possiamo obbiettare che una libera confessione può essere però un atto di cinismo; Faux-Semblant non è, come abbiamo detto, un semplice ipocrita, ma è anche un frate mendicante, un dominatore che si compiace nel mostrarsi pienamente conscio delle proprie colpe.[1] Egli non gira gli occhi contriti e penitenti, come crede il Lenient; ma fin dalle prime parole, dalla descrizione del religioso umile ed innocente, ci salta dinnanzi agli occhi per associazione di contrasto la figura opposta; noi scopriamo in Faux-Semblant una baldanza presuntuosa; i suoi occhi lampeggiano di un riso sinistro, ma sicuro. Egli ben conosce quale sia la vera religione; distingue facilmente gli animi puri ed onesti; sente in quali mani è caduta la chiesa; chiama sè ed i suoi confratelli lupi fasciati con pelle di montone. A lui non isfugge tutta la gravità della sua colpa e grida: „Sì, io sono un traditore, uno spergiuro!" Ma lo grida ghignando. Benchè le sue colpe sieno grandi egli si sente sicuro. Egli sa insinuarsi sconosciuto tra la gente, fingere, trasformarsi; il suo aspetto non è mai uguale, non corrisponde mai alla sua vera natura come non corrispondono mai al suo pensiero le sue parole. Tutti sono ai suoi piedi: coi suoi privilegi ha domati i più arditi, ha chiusa a tutti la bocca; nessuno osa più mormorare. D' altra parte si protesti, si mormori pure; ormai, comunque vadano le cose, è tranquillo.

(vv. 12009—12) Tant ai fait, tant ai sermoné,
Tant ai pris, tant m'a l'en doné
Tout le monde par sa folie,
Que ge maine vie jolie.

Che bellezza non dover rendere conto a nessuno del proprio operato ed essere invece informati di tutto ciò che quotidianamente succede! Ci stridano pure i preti. Se essi avranno il coraggio di lamentarsi ch' egli scelga per sè le pecore grasse e lasci loro le magre, sentiranno che cosa significhi l' ira sua.

[1] Il Graf, Studi drammatici, Torino, 1888, pag. 150, per fare spiccare più nettamente la figura di fra Timoteo istituisce alcuni raffronti con altri frati ribaldi e dice tra le altre cose: „non è un ipocrita come quello in cui s' incorpora talvolta il Faux-Semblant di Jean de Meun". Egli mostra in poche parole d' avere capito Faux-Semblant assai meglio di quel che mostri d' averlo capito il Lenient in una trattazione speciale.

A quel modo che Faux-Semblant conosce la vera religione, così anch' egli vede tutta la viltà e la vergognosa menzogna del mendicare; si accorge di avere contro di sè le leggi degli uomini e quelle di Dio; ma non se ne spaventa. Vivere onestamente e temer Dio vuol dire rinunziare alla ricchezza e agli splendori; egli fugge la virtù per fuggire quella che troppo spesso è compagna sua, la miseria.

Spesso Faux-Semblant parla al plurale e non per presuntuosa ignoranza o per vezzo stilistico, ma perchè quello che ci dice egli lo intende ripetuto per tutti i suoi confratelli: è il ritratto del suo ordine ch' egli ci vien dipingendo. Le brighe e le sollecitudini nel guadagnarsi gli animi dei potenti e nel signoreggiarli specie colla confessione, gli ostacoli frapposti ai buoni e ai generosi per impedirne la fortuna e il trionfo; l' abilità di sfruttare e volgere a profitto dell' ordine quel po' di buono che un singolo possa avere per ostentazione compiuto; la simulazione della povertà:

(vv. 12616—7) Nous somes, ce vous fais savoir,
Cil qui tout ont sans riens avoir;

le loro inframettenze continue nello stringere amicizie, nel combinar matrimoni, trattar affari, concedere aiuti; l' arroganza di tutti rimproverare e di non voler tollerare rimprovero; la splendida vita in splendidi palagi; la protezione accordata per guadagno agl' infami e il castigo inflitto alla miseria; tutto vi è con vivezza notabile di espressione e con molti particolari notato. È degno di osservazione come trapeli dalle parole di Faux-Semblant la ferocia, il godimento perverso là ove, dopo aver ricordati i doni con cui si può ottenere la sua protezione e il suo silenzio, aggiunge che chi non fa tesoro delle sue parole

(vv. 12690—4) . . . aura de corde une longe,
A quoi l'en le menra brusler,
Si que l'en l'orra bien uler
D'une grant liue tout entor.
Ou sera pris et mis en tor.

Il Lenient riconosce in Faux-Semblant la creatura più viva, più originale e più popolare del R. de la R.; aggiunge che un tal personaggio non appartiene soltanto al mondo morale, non è solo un essere immaginario, ma tanto vivo e reale per noi quanto gli esseri che nel mondo politico si chiamano Bonifacio VIII e Filippo il Bello; e tuttavia ne chiama ingenua e malaccorta l' ipocrisia, lo riaccosta alle marionette volgari di cui si scorgono i fili, agli attori dei primi misteri che spiegavano a un pubblico poco esperto il segreto dei loro gesti, del loro costume, delle loro parole. È esagerato l'uno e l' altro giudizio; lo abbassa troppo dopo averlo innalzato più del dovere.

Nella trama allegorica del poema Faux-Semblant è figura perfetta. Rimane il secondo significato, il simbolo sovrapposto ed è

qui che si possono fare gravi appunti all' autore. La figura ha bensì notabile arditezza e viva efficacia; ma Jean de Meun, messosi a stendere il suo episodio quando già il suo pensiero era passato per quelle due fasi distinte di cui abbiamo discorso, lasciò già trasparire nel Faux-Semblant simbolo generale dell' ipocrisia alcuni caratteri proprii di Faux-Semblant rappresentatore degli ordini mendicanti. Inoltre egli, facendo parlare questo secondo Faux-Semblant, non si è sempre ricordato di dover dimenticare sè stesso; dopo aver concepito il suo personaggio, non è riuscito con quella forza fantastica che hanno i veri poeti a tramutarsi nella nuova creatura, a immedesimarsi con essa. Nel famoso episodio Faux-Semblant non domina unico; di tempo in tempo la persona di J. de M. scatta dall' ombra che non riesce interamente a nasconderlo e lancia qualche grido potente:

(v. 11816) Par mon chief! il en istra maus.

Non possono essere parole di Faux-Semblant. Benchè l' elogio della pietà e del bene gli stia acconciamente sulle labbra, perchè ne mostra la cosciente reità, benchè con ciò l' autore preveda un effetto comico indovinatissimo, tuttavia certe frasi sono troppo splendide ed elevate per essere adatte ad un ipocrita, ad un frate minore. Faux-Semblant logicamente non potrà mai dire di volere affrontare la morte, la prigionia e l' esilio piuttosto che tacere la verità.

(vv. 12424—33) Qui grocier en vodra, si grouce,
Qui correcier, si s'en corrouce,
Car ge ne m'en teroie mie,
Si perdre en devoie la vie,
Ou estre mis, contre droiture,
Comme Saint Pous, en chartre obscure,
Ou estre bannis du roiaume
A tort, cum fu mestre Guillaume
De Saint-Amor, qu'Ypocrisie
Fist essilier, par grant envie.

Molto si deve a queste parole se l' episodio acquistò la fama di cui a lungo godette; e certo esse, per i tempi, son tali da farci scusare se non dimenticare che per esse la figura di Faux-Semblant perda molto della sua unità e della sua verisimiglianza. E così poco oltre J. de M. parla con riverenza ed entusiasmo dell' università, più non ricordando che le sue parole son pronunciate da Faux-Semblant l' implacabile avversario dell' università stessa, da Faux-Semblant che nel poema medesimo, dopo avere di quella discorso, si consola contrapponendole col pensiero l' onnipotenza di Barat e d' Ypocrisie, suoi genitori e dominatori del mondo.

Questi difetti medesimi ci sono prova importante del sentimento sincero ond' era animato il poeta. Non concludiamo quindi

come conclude il Girardin,[1] che pur vede con questo episodio arrivar la Riforma: „Il n'en est rien. Jean n'est qu'un satyrique et il ne songe à détruire ce qu'il attaque.“ L' attacco questa volta vuol essere veramente distruggitore; si tratta solo di determinare nettamente che cosa è attaccato e che cosa vuole esser distrutto.

Già dicemmo che la satira imperniata su Faux-Semblant è satira sociale. Noi abbiamo col dilagare spaventevole e deplorabile di un ordine religioso, avido di potenza e di ricchezza, aspirante a quelle dignità donde più agevolmente poteva diffondere il suo spirito e signoreggiare le anime, il vero costituirsi di una nuova classe dominatrice. Il contrasto non è soltanto tra i domenicani e il clero regolare, tra gli antichi membri della scuola parigina e i nuovi entrativi col raggiro o cercanti col raggiro di entrarvi, ma alla contesa non rimase estraneo il popolo. Opportunamente ricorda il Petit-Radel[2] un passo di Matteo Paris, donde apprendiamo quale impressione abbia prodotto sul popolo nel 1256 l' apparire del famoso libro di Guillaume de Saint-Amour „Tractatus de periculis novissimorum temporum ex Scripturis“, satira violentissima che fruttò all' autore l' esilio. Nacquero agitazioni tra il popolo, si facevano beffe dei religiosi mendicanti, rifiutavano loro le elemosine che fino allora avevano loro dato, li chiamavano ipocriti, successori dell' Anticristo, falsi predicatori, consiglieri e adulatori del re e dei principi, prevaricatori abusanti delle confessioni etc. J. de M. è di Guillaume de Saint-Amour ardentissimo ammiratore; ne prende con animo strenuissimo le difese e intercala il trattato dei pericoli nella sua satira. Ma egli non è ispirato soltanto dalle opere di Guillaume; nato dal popolo egli si fa pure in queste pagine interprete della coscienza popolare.

Oltre che sociale, la satira esaminata è satira politico-ecclesiastica. Scagliandosi contro i privilegi, le invadenze, gli abusi di questo clero romano che aveva invasa la Francia ed era in breve coll' ipocrisia e coll' audacia salito ad una potenza formidabile, sovrapponendosi al clero regolare francese, egli aggiungeva una pagina alla storia di quei contrasti che dovevano condurre alla dichiarazione delle libertà gallicane.

Ed è ancora satira morale e satira religiosa. Acceso dal più ardente zelo per la verità e la franchezza J. de M. assale arditamente, senza distinzione di classi, tutti gli ipocriti. L' esame attento della figura di Faux-Semblant ce lo ha dimostrato: la satira è dapprima puramente morale, diretta contro l' ipocrisia, contro

(vv. 16201—2) Les desloiaus gens, les maldites
Que Jhésus apele ypocrites;

[1] Op. cit. pag. 158.
[2] Hist. litt. de la France, t. XIX, pag. 202.

tra questi coi cavalieri, coi principi, coi paggi son nominati anche i prelati, i preti, i canonici, i monaci e va dicendo. Chi volesse solo per questo vedere in J. de M. un deciso avversario dei monaci, della chiesa, del pontificato, dovrebbe ripetere il suo giudizio per una moltitudine di persone indubbiamente pie che misero nei loro attacchi anche maggiore violenza. Ma J. de M. ci persuade con altre prove ch' egli era dei preti e dei monaci in generale, almeno nel periodo di tempo in cui continuava il poema, dichiarato nemico. Benchè l' autore ci dica di non avere mai avuto intenzione

(vv. 16191—2) De parler contre home vivant
Sainte religion sivant,

il concetto dell' ipocrisia viene per lui ad immedesimarsi con quello di religioso. Quando Nature enumera le diverse maniere con cui gli uomini variamente operando tentano schivare la morte, dice per i religiosi questi due soli versi:

(vv. 16875—6) L'autre, qui par veu s'umilie,
Prent un mantel d' ypocrisie.

E infatti il religioso

(v. 14925) En quelque leu q' il s'aille rendre

rinunzia a Franchise, alla spontaneità delle proprie passioni, alla libertà del godimento; chi prende l' abito non pensa dapprima a ciò ch' egli getta; ma poi dovrà lottare cogli impulsi più forti della natura, che finiranno col trionfare, perchè la natura non si vince. E allora per le costrizioni ecclesiastiche e pel timor mondano si ricorrerà all' ipocrisia. Laonde la satira di Jean contro i religiosi si riduce, possiamo dire, ad un' unica questione, la questione del celibato. Non mi pare qui il caso d' insistere sul possibile contrasto tra l' ideale pagano di felicità e di godimento che informa tutta la continuazione di J. de M. e l' ideale cristiano di segregazione e di rinuncia: alla satira del celibato ecclesiastico più che l' umiltà vereconda spingeva la corruzione evidente. Si potrebbe ricordare a questo riguardo qualche allusione di Guillaume;[1] infiniti passi si potrebbero ricordare dei più vari scrittori. J. de M. ripete il lamento di Guillaume che i chiostri e le abbazie diventino sempre più campi di battaglia tra Biautés e Chasteté; tra le canaglie che possono coi doni procurarsi il suo aiuto Faux-Semblant ricorda

(vv. 12672—3) . . . prélas de jolive vie,
Ou prestres qui tiengne s'amie.

---

[1] Pare che a Guillaume non andassero molto a genio le monache. Dà abito di religiosa a Papelardie; fa che Jalousie parlando con Honte si lamenti che Luxure regna dappertutto e che il suo potere non finisce di crescere in chiostri ed in abbazie. Altrove si allude alla pinguedine degli abati e dei priori. Ecco tutto ciò che di antisacerdotale c' è in Guillaume de Lorris!

Era troppo urtante il contrasto tra il vangelo di castità e la vita dissoluta, tra il vangelo di povertà e la vita splendida; bastava un po' di logica e di rettitudine per sentirsene offesi. J. de M. ha poi un' altra ragione. Egli che trasvola sul secondo contrasto e si ferma spietatamente sul primo obbedisce semplicemente alle necessità del poema. Nel libro che suona un entusiastico invito al piacere dei sensi, doveva, per mostrare irresistibile l' istinto che ad esso spinge, ricordare che nè le leggi di un ordine, nè i voti ecclesiastici, nè la voce della coscienza lo possono vincere. Tutti raccolgono „boutous et roses", chierici e laici. C' è però tra gli uni e gli altri una differenza.

(vv. 21691—6) Li un vendront répostement,
Li autre trop apertement;
Mès li répostement venu
Seront a prodome tenu;
Li autre en seront disfamé,
Ribaut et bordelier clamé.

Fino a qual punto si spinse J. de M. colla sua satira religiosa? Dovrà riparlarsi per lui, come s' è parlato per tanti uomini dell' età media, della distinzione allora comune tra la persona del sacerdote ed il carattere sacerdotale ond' era insignita? Fu risposto variamente a questa domanda. L' Ampère[1] scrisse che J. de M. „a voulu sciemment attaquer, non seulement les abus qui s'étaient glissés dans l'Église, mais l'esprit même du spiritualisme chrétien"; G. Paris[2] lo chiamò „cynique" e „nullement réligieux"; il Marteau[3] scoperse nell' opera di J. de M. un geniale sistema naturalistico in piena opposizione colla religione di Cristo. Noi per risolvere il problema avremo solo da mostrare che esso è solo un aspetto particolare di un problema più vasto, a cui abbiamo già rivolta a più riprese la nostra attenzione.

J. de M. parla spesso di cose religiose nella maniera più ortodossa e più devota; si mostra sempre nella corrente delle credenze religiose comuni.[4] Ha per l' autorità di santa madre chiesa il

---

[1] Op. cit., pag. 580.

[2] Esquisse historique de la litt. franç. au M. A., Paris, 1907, pag. 198.

[3] Op. cit., t. I. pagg. XCIII e sgg.

[4] La lingua dev' essere tenuta a freno, egli dice, tranne quando si fanno le lodi di Dio (vv. 7786 e sgg.). Dio è „li bel, li doux, li primerain, cil en qui nulle rien ne fault, li biaus outre-mesure". Nature dice di lui quello che gli antichi avevano detto di Giove (vv. 20009—10) „C'est li rois, c'est li empèreres | Qui dit as dieux qu'il est lor pères" Cristo è il bianco agnelletto figlio della Vergine, quegli che venne al mondo senza che Nature dovesse affaticarsi nella sua fucina, quegli che non fu mai scarso di grazie, che ruppe le porte dell' inferno per liberarne le anime, che per vivere non mendicò come i moderni farisei, ma lavorò umilmente e impose il lavoro ai suoi seguaci. Interamente ortodosse sono le poche parole dedicate a Maria. Accanto ai personaggi della storia e della letteratura greco-romana, accanto alle figure del mondo mitico e leggendario antico, appare anche qualche elemento biblico e cristiano. Ma è assai poca cosa. Un indice dei nomi proprî del poema lo

rispetto sincero di un credente medievale. Se talvolta non si appaga di accogliere ciecamente la verità trasmessa, ma la discute ed affronta, per es., l' arduo problema come si possa conciliare il libero arbitrio colla prescienza divina, la sua risoluzione è però la risoluzione degli scolastici. Descritta, nel modo che abbiamo visto, la corruzione degli ordini religiosi, egli grida con uno sgomento quasi figliale:

(vv. 11905—7) Eglise, tu es mal-baillie,
Se ta cité est assaillie
Par les chevaliers de ta table.

Fa da Raison rimproverare a Manfredi, a Enrico, a Corradino di essere stati peggiori dei Saraceni cominciando

(vv. 7493—4) . . . . . bataille amère
Contre sainte Eglise lor mère.

Ed infine temendo di essere stato dall' ardore dell' invettiva portato tropp' oltre e d' avere colpito anche la chiesa mentre col flagello della sua satira senza personale livore combatteva contro un vizio detestabile, l' ipocrisia, egli si dichiara disposto a farne la debita ammenda:

(vv. 16237—40) Et s' il i a nule parole
Que sainte Eglise tiengne à fole,
Prest sui qu'à son voloir l'amende,
Se ge puis sofire à l'amende.

La chiesa lasciò tranquillo J. de M. e non piombò su di lui la vendetta ch' era piombata su Guillaume de Saint-Amour. Le ragioni che furono addotte dai critici per spiegare la cosa sembrano a me tutte interamente ipotetiche; alcune anzi si debbono omai

---

mostrerebbe chiaramente. Si vedrebbe che, escluse le persone allegoriche, facendo un computo approssimativo, solo un sesto di quei nomi spetta al mondo cristiano. Per di più tutti quei nomi di santi in cui s'imbatte il lettore sono, tranne pochissimi casi, adoperati per puro bisogno ritmico e l' autore introduce, come pio intercalare, il nome di questo o di quel santo senza speciali simpatie spirituali, prediligendo quelli che lo aiutano nell' inciampo della rima. Egli ricorda più volte l' inferno. (Il paradiso è nominato pochissime volte per incidenza). È la saggia Nature che pone dinnanzi alla fantasia dei peccatori le terribili pene infernali. Dopo avere ricordato le mille vie che l' uomo tiene per calpestar le sue leggi, ella dice di lui (vv. 20201 e sgg.) „Quel guerredon puet-il atendre | Fors la hart à li mener pendre | Au dolereus gibet d'enfer, | Ou sera pris et mis en fer, | Rivés en aniaus pardurables, | Devant le prince des déables? | Ou sera bouillis en chaudières, | Ou rostis devant et derrières, | Ou sus charbons ou sur gréilles . . ." E segue ricordando alcune delle classiche pene d' oltretomba. La minaccia lanciata da Nature contro gli uomini viziosi ed ingrati è ripetuta da J. de M. contro i potenti che occupano alte cariche politiche e non fanno il loro dovere. Egli scolpisce ancora l' inferno sul muro del fantastico giardino contrapposto a quello descritto da Guillaume. Altrove ricorda i tre classici giudici infernali, il giudizio universale, i diavoli brutti e spaventosi.

senza esitazione respingere. Io mi limiterò ad osservare che infinite volte la chiesa si è tenuta paga alla parola, alla formola; purchè le apparenze fossero salve, non si preoccupò dello spirito. Ora nella continuazione di J. de M. quello che avrebbe potuto spingere allo sdegno ed alla vendetta le autorità ecclesiastiche non consisteva in esplicite dichiarazioni antidogmatiche. Lo scherzo e l' ironia sono per lo più entità imponderabili. Noi ravvisiamo facilmente un primo colorito d' irreligiosità nello stesso frequente atteggiarsi del poema ad epopea religiosa. La liberazione di Bel-Acueil diventa una santa impresa, una crociata; i fedeli di Amore, giurando prima di assaltare il castello di vincere o di morire, parlano nientemeno che di martirio; nel giuramento sostituiscono alle reliquie le proprie saette e i proprî archi; nè più valido, soggiunge l' autore, sarebbe stato il giuramento, s' essi avessero giurato sulla Trinità. Génius, incoraggiandoli alla lotta, promette loro qual premio del valore la beatitudine eterna. Si può non parlare di canzonatura? Questo accostamento dell' elemento sacro all' elemento profano, non isfuggito al Langlois, non è nella letteratura d' amore esclusivamente proprio del R. de la R. e non è nel R. de la R. esclusivamente proprio di J. de M. Già Guillaume ai comandamenti biblici aveva fatto corrispondere i suoi comandamenti amorosi; il giardino di Déduit richiama spesso alla sua mente il paradiso terrestre: il canto degli uccelli è per lui così bello come se fosse canto di spiriti; angeli gli sembrano i compagni di Déduit e angelo gli pare Amour venuto direttamente dal cielo. Ma a me pare che Jean carichi intenzionalmente le tinte. Si permette uno scherzo sui miracoli[1] ed uno scherzo assai più audace ed irriverente sulle reliquie;[2] di elementi religiosi non scarseggia l' ultima scena del poema. Questi potrebbero parere più che altro innocenti motteggi ed essere ricondotti immediatamente all' indole giocosa di Jean e mediatamente a quell' amore tutto borghese e popolaresco della facezia che per diffondere le grasse risa ed i sorrisi furbeschi nelle giocende brigate non risparmia momentaneamente neppur le cose in cui si ha maggior fede. Ma bisognerebbe per accettare questa spiegazione non conoscere l' intima natura del nostro poema. Io non ripeterò col Marteau[3] che la religione cristiana riposi tutta intera sul dogma che l' amore è un delitto; nel qual caso il povero Jean, anche astraendo dalla questione del celibato, sarebbe perduto: egli sarebbe un eretico per avere esaltato l' amore. Il cristianesimo nella 2ª metà del sec. XIII più non teneva tutte le anime lontane dalla terra assorte in un ascetico sogno; il sentimento religioso cristiano che ha in sè tanti elementi di umanità aveva contribuito esso stesso a farle ridiscendere in terra. Ma anche ammesso ciò, non può non sentire

---

[1] vv. 13407—8.
[2] vv. 7868 e sgg.
[3] Op. cit., t. I, pag. XCIV.

un enorme dissidio tra sè e Jean de Meun quel lettore del R. de la R. che abbia un ideale cristiano sincero e consapevole, lontano da mistiche vaporosità e da formalismi ciechi. Non parlo delle pagine licenziose a rilevar le quali è sufficiente il pudore; parlo dell' anima essenzialmente pagana, da cui è informato il poema, dissolvitrice d' ogni severa e rigida tirannia di principi religiosi e morali. Per afferrare in tutta la sua perniciosa potenza quest' anima occorre una fede religiosa vigile e forte.

Non la ebbe J. de M. Egli si accinse a continuare il poema in un momento in cui dinnanzi ai suoi occhi risplendeva un unico ideale: il piacere. Tutte le altre sue fedi erano scomparse; non per sempre cadute, ma soltanto eclissate dal nuovo astro per quel breve momento. Nello stesso poema noi ne sentiamo il ritorno. Ed è per questo che c' è accanto all' elemento erotico l' elemento morale, accanto alla caricatura religiosa il pianto sincero sulle calamità della chiesa.

Tutti gli studi finora apparsi intorno al nostro poema si proposero in ispecial modo di misurarne l' originalità; ne studiarono, in altre parole, le fonti. È da tutti meritamente pregiata l' opera del Langlois, veramente notevole per la sicura conoscenza della materia trattata, per la serietà e l' acume della trattazione, per l' importanza e la novità delle conclusioni a cui giunge. La parte del lavoro che riguarda le fonti si può considerare nel suo complesso quasi definitiva. Su tale argomento dovrei dire anch' io qualche parola, se fosse mio proposito in questa rapida introduzione comunicare ai lettori i risultati a cui la scienza è giunta rispetto al R. de la R. Ma diverso è il mio scopo. Per comprendere pienamente la fortuna di un libro importa sopratutto conoscerne l' interna costituzione, l' intima vita; e volentieri io avrei omessa qualsiasi introduzione se il libro non presentasse in copia le difficoltà e le incertezze, o se già il lettore possedesse per superarle l' aiuto di qualche studio soddisfacente.

Chi voglia pertanto, lette le nostre pagine intorno all' amore del R. de la R., sapere che posto occupi il famoso romanzo nella letteratura amorosa dell' età media, consulterà con profitto il Gorra che dedicò a questo argomento una parte del suo lavoro già tante volte citato ed anzi la parte migliore.[1] È pure la parte migliore dell' opera del Langlois relativamente a Guillaume quella in cui ricerca le origini della letteratura d' amore da cui il romanzo del poeta orleanese fu preceduto.[2] Nulla di nuovo direi quando, dopo aver dato un rapido sguardo alla concezione dell' amore e della donna presso gli antichi, esaminassi il dupplice influsso che su di essa esercitarono il cristianesimo e la civiltà germanica, quando ne

---

[1] Op. cit., pagg. 575 e sgg.
[2] Orig. et sourc., pagg. 1—25.

studiassi lo sviluppo parallelamente allo sviluppo delle istituzioni cavalleresche, quando indagassi nelle „artes amandi" di stampo ovidiano, nella lirica, nei poemetti, nei poemi d' amore i precorritori di Guillaume de Lorris. Nè tocca a noi parimenti fare la storia della letteratura satirica anteriore e contemporanea alla seconda parte del R. de la R. Il libro del Lenient, sebbene molti suoi giudizi vanno rettificati, dà un' idea abbastanza nitida dell' ambiente satirico-letterario in cui J. de M. visse e poetò; l' opera citata di C. Langlois, „La vie en France au Moyen-âge d'après quelques moralistes du temps," può pure essere letta con discreto vantaggio. Nè infine, passando dal contenuto ideale del poema al suo aspetto esteriore, l' allegoria, mi pare opportuno mostrare, sulle orme del Langlois, che l' opera di Guillaume non fu nel suo genere sola e molti sono i componimenti allegorici che hanno con essa analogie rilevanti, che il R. de la R. non creò la immensa fiumana allegorica, ma si gettò esso stesso in una corrente che già da molto tempo s' era venuta ingrossando.

Chiudendo questi brevi cenni introduttivi io vorrei dare intorno all' allegoria del poema, di cui abbiamo già detto assai, indirettamente, trattando dell' elemento amoroso e dell' elemento satirico, qualche più precisa notizia. Le principali figurazioni allegoriche già furono da noi esaminate; resta a mostrarsi quali sieno i metodi che i due poeti sogliono allegorizzando seguire, quali sieno gli effetti che con tali metodi ottengono.

Esaminata un po' davvicino l' allegoria del R. de la R. ci rivela una semplicità che a primo aspetto non apparisce; non è nè troppo sottile, nè troppo complessa. Se noi consideriamo il simbolo vediamo che scaturisce spontaneo dall' idea; non è faticosamente cercato, capricciosamente scelto. L' idea che serve di base al simbolo è per lo più un' idea semplice di sostanza astratta, talvolta è un' idea concreta. Accanto ai vizi e alle virtù, ai concetti filosofici, agli stati di coscienza, sono simbolicamente espressi fenomeni naturali, cose e persone. Guillaume estese con originalità ad un campo più vasto di quel che si fosse fatto prima di lui l' opera sua di simbolizzatore; ed osservò ottimamente G. Paris[1] ch' egli non si fermò alle qualità, alle tendenze dell' umanità in generale, ma rappresentò le disposizioni momentanee d' un individuo. Il poeta passa dall' idea astratta al simbolo in due maniere, adotta cioè come simbolo o una cosa o una persona. Nel primo caso egli giunge ai simboli più svariati: alle frecce di Amour in Guillaume, alle armi di Franchise, di Délis e va dicendo in J. de M. Tra i simboli di questo genere si possono annoverare anche i simboli locali: la pianura, il fiume, il verziere, la fonte di Narciso, la torre di Raison, il castello di Jalousie nel primo poeta; la casa di Fortune, di Fole-Largece, la via di Trop-donner nel secondo. Siffatti simboli sono numerosissimi in Raoul de Houdenc; qui in-

---

[1] Litt. franç. § 114.

vece sono adoperati con accorta misura. Per lo più il poeta personifica l' idea. In generale ne risulta un essere che corporeo è soltanto di nome; che parla e si muove senza mai apparire alla fantasia vivo e reale. Queste figure hanno per lo più vesti femminili, perchè femminili sono per lo più i nomi corrispondenti ai concetti astratti; quando il nome è maschile, maschile è pure la personificazione.[1] Una volta sola in Guillaume ed una volta sola in Jean la personificazione supera questo stadio d' indeterminatezza e d' irrealtà e giunge ad un tipo meno astratto, rappresentante d' una determinata categoria di persone: parlo naturalmente di Papelardie e della famosa coppia Contrainte-Astenance e Faux-Semblant. Anche questa è una novità: gli altri allegoristi, compreso il loro principe Raoul de Houdenc, si erano fermati al primo stadio. Guillaume de Lorris e Jean de Meun non arrivano però mai ad isolare nella categoria l' individuo, chiamando alla dignità del simbolo personaggi storici, reali; sfuggì loro quello che sarà il segreto dell' efficacia nel simbolismo dantesco.

In genere le loro personificazioni sono larve scolorite, imprecise, senz' anima; virtù e vizi di cui si parla come d' individui corporei, ma che corpo in nessun modo non hanno; reminiscenze mitologiche snaturate, trasfigurate dall' allegorica luce in cui è tutto intero il poema.

Danno la misura del simbolismo di Guillaume e di Jean le stesse prime figure in cui il lettore s' imbatte: quelle che il poeta contempla sul muro del „vergier Déduit". Dice lo scrittore di esse:

(vv. 163—4) Moult sot bien paindre et bien portraire
Cil qui tiex ymages sot faire.

Ma così favorevole non può essere il nostro giudizio. Già P. Paris[2] osservò che tali ritratti furono un po' troppo lodati, poichè i predicatori e gli oratori ascetici avevano già molto prima di lui caratterizzato l' odio, la cupidigia e va dicendo. Questo pare riferirsi in modo speciale alla descrizione morale delle figure, ma in realtà riguarda tutto l' essere loro, essendo la figurazione materiale scarsissima. Il poeta si attiene nelle sue personificazioni alle forme tradizionali e solo qualche rara volta gli avviene di uscire dal pensiero e dal linguaggio comune. Procede dapprima incerto, senza suscitarci dinnanzi alla fantasia con qualche tocco sicuro una personalità fisica nettamente delineata: i suoi tre primi ritratti sono, com' egli stesso ammette, somiglianti e si confondono nel pensiero a chi legge, tanto più che del secondo nulla ci dà fuorchè il nome. Il poeta crede sufficiente un' indicazione generica; come se bastasse dire di qualcuno: È brutto, per rappresentarlo. Così fa di Vilonie. Più felicemente altra volta nota qualche particolare esterno o esprime il giudizio morale in cui l' aspetto della persona

[1] Cf. Déduit, Hardemens, Bien-Celer etc.
[2] Op. cit., pag. 13.

induce; ma neppure ciò è tutto. Con accorgimento artistico migliore ricorreva alla comparazione a proposito di Povreté, assomigliandola ad un can tignoso raggomitolato in un canto. Quando abbondanti o felici sono i suoi tratti descrittivi, e ciò capita per Avarice, per Envie, per Tristece, si tratta di idee più che ovvie o il concetto non è originale.[1]

Così pure succede per le otto bellissime dame danzanti nel giardino di Déduit. Guillaume mostra una notabile verità ed efficacia nel caratterizzare l' aspetto etico della figura; si mostra seriamente imbarazzato nel cambiare formalmente un tipo estetico che gli torna con insistenza sempre immutato al pensiero. Di Biautés ad es.,

(vv. 999—1000) El ne fu oscure, ne brune,
Ains fu clere comme la lune.

Il 1° verso ci ricorda Franchise

(v. 1198) Qui ne fu ne brune ne bise;

il 2° ci ricorda Cortoisie

(v. 1250) El fu clère comme la lune.

Franchise

(v. 1199) . . . ere blanche comme nois;

lo stesso confronto è adoperato per Oiseuse:

(vv. 545—6) La gorgete ot autresi blanche
Com est la noif dessus la branche.

Si potrebbero fare altri riscontri. Laonde, benchè qui più che in qualsiasi altro passo lo stile di Guillaume sia agile, arguto, pieno di freschezza e di una quasi infantile ingenuità (infantili sono del resto, nel vero senso delle parola, alcuni suoi personaggi: Jonesce ha dodici anni e Leesce ne ha dieci), manca quasi interamente la virtù rappresentativa; un senso indefinito di tedio e di stordimento s' impadronisce di noi in mezzo a queste figure così poco diverse tra loro, così scialbe nonostante lo scialacquo dei particolari descrittivi, anzi forse appunto per questo.[2]

---

[1] Si noti che tra le molte entità astratte la tristezza, l' invidia, la cupidigia etc. sono quelle che più frequentemente si trovano personificate e non nel linguaggio poetico soltanto, ma nel parlare comune degli uomini. Si veda per queste figure Richard Herzhoff, Personifikationen lebloser Dinge in der altfr. Lit. des 10. bis 12. Jahrh., Berlin, 1904. — Nel R. de la R. è detto di Coveitise „C'est cele qui les gens atise"; lo H. cita altri esempi di Coveitise insieme col verbo „atisier". Cf. per Avarice pag. 47; per Tristece pag. 26—8; per Povreté pag. 32; cf. pure il catalogo dello Herzhoff per il ritratto di Envie, di cui il Langlois (Orig. et sourc., pag. 69) nota la derivazione da Ovidio.

[2] Bisogna del resto osservare che la deficienza della descrizione nulla toglie per lo più alla grazia del simbolo; si consideri ad es. la leggiadra in-

J. de M., che accresce enormemente il popolo delle personificazioni minori, pare qualche volta riesca a raggiungere colla rudezza quell' efficacia rappresentativa che Guillaume non era riuscito a raggiungere colla grazia. Il verso con cui s' inizia il ritratto di Faim

(v. 10911) Longe est et megre et lasse et vaine,

non è privo d' un suo certo vigore. Ma, in generale, va ripetuto per lui quello che abbiamo detto per Guillaume de Lorris; nello stesso ritratto di Faim, ove sono ricordati i capelli irti, gli occhi incavati, le guance rugose, le ossa che bucano la pelle, al posto del ventre un rientramento della persona ed altre cose di siffatto genere, la grande quantità dei particolari toglie nitidità all' impressione: ci stanno dinnanzi molti frammenti di persona, non la persona intera.[1]

I simboli sono variamente connessi tra loro. Si può osservare per parecchi quello che fu osservato per molte delle nuove divinità apparse ultime nel mondo mitologico antico:[2] furono dapprima caratteri di altre individualità e assunsero poi alla loro volta una vita individuale. Così è nato, per esempio, Faux-Semblant; così per un procedimento analitico sorsero i più dei simboli personali, onde i compagni di Déduit, onde le genealogie di Faux-Semblant, di Honte, di Larrecin. Il simbolo-cosa talora è complemento del simbolo-persona. Così la torre per Raison; così la candida veste per Franchise:

(v. 1227—9) La sorquanie, qui fu blanche,
Senefioit que douce et franche
Estoit cele qui la vestoit.

venzione di Dous-Regars. (Dous-Regars, Dous-Penser, Dous-Parler rappresentano insieme con Esperance le benefiche forze con cui l' amante può reggere ai tormenti infiniti della passione. Il Marteau, parlando di questi tre compagni, così commenta: „E poi non avrà il piacere di pensare a lei, di udirla, di vederla?“ Così non è. Dous-Parler non consiste solo nel parlare alla donna amata, ma nel parlarne: infatti Dous-Parler e Dous-Penser, abbandonato alcun poco l' amante, ritornano a lui quando egli può effondere il suo cuore con Amis).

[1] L' indole del mio lavoro non mi permette d' indugiarmi sulle personificazioni minori. Il parlarne, del resto, equivarrebbe in complesso a comporne il catalogo: chè molte passano rapidamente sullo sfondo fantastico e sono nominate appena. Lo Heinrich, Über den Stil von Guillaume de Lorris und Jean de Meun, in Ausgaben und Abhandlungen, XXIX, Marburg, 1885, fece delle allegorie del R. de la R. un elenco, e ne omise la maggior parte. È assai strano ch' egli tralasci anche la Rose, ch' è sempre in fondo il simbolo principale; non nomina Déduit, il che basterebbe a far condannare un catalogo il cui primo, anzi l' unico pregio dev' essere la compiutezza; ricorda Amis, ma non ricorda, come ne sarebbe venuto di conseguenza, la Vieille; sacrifica una dozzina d' individualità allegoriche certe e introduce poi, miracolosamente illuminato, lo Spirito Santo.

[2] Wissowa, Religion und Kultus der Römer, München, 1892, pag. 271.

Fondamento del linguaggio allegorico è l' associazione, la percezione di un rapporto. Può questo rapporto essere percepito fuggevolmente: i due soggetti associati stanno dinnanzi al pensiero in una luce pressochè uguale; parte dal secondo oggetto comparso per associazione nella coscienza un raggio che va a confondersi colla luce del primo. Si ha allora la metafora. Ma può invece il secondo oggetto, su cui s' è per virtù associativa arrestato il pensiero, signoreggiare il pensiero stesso in modo da cacciare nel-l' ombra l' oggetto che ha provocato il lavoro associativo; nasce così il simbolo e, quando il simbolo sia messo in azione l' allegoria.

Noi già sappiamo come sia l' allegoria del R. de la R.; non certo mai artificiosamente strampalata e lambiccata; non certo oscura come quella di troppi poemi allegorici a noi noti.

Guillaume alludendo al termine del suo poema fa una esplicita promessa al lettore:

(vv. 2083—6) La vérité, qui est coverte,
Vous sera lors toute aperte,
Quant espondre m'orrés le songe,
Où il n'a nul mot de mençonge.

Già prima aveva detto a proposito delle frecce:

(vv. 984—8) Bien vous sera la vérités
Contée, et la sénéfiance
N'el metré mie en obliance;
Ains vous dirai que tout ce monte,
Ainçois que je fine mon conte.

Il Langlois[1] inclina a togliere ad „espondre" il senso di spiegazione, di esegesi. Se tale fosse, egli dice, il senso del verbo „espondre", bisognerebbe per la stessa ragione pretendere che la continuazione di J. de M. è incompiuta; il continuatore, che tale spiegazione non diede, ce l' avrebbe anch' egli annunziata:

(vv. 16085—6) Quant le songe m'orrés espondre
Bien saurés lors d'amors respondre.

Sono questi versi appunto, a mio avviso, la conferma dell' interpretazione comune. Mentre pei due passi di Guillaume si potrebbe anche in „espondre le songe" vedere il senso di „narrare il sogno", essendo il narratore agl' inizi, con quanto buon senso invece potrebbe Jean, proprio nel pieno della narrazione, dire: — quando mi sentirete narrare il sogno? — Jean si propose realmente di solvere i possibili dubbi che il racconto poteva destare e non devono dimenticarsi i versi da cui i due succitati son preceduti:

(vv. 16083—4) Et se vous i troves riens troble,
G'esclaircirai ce qui vous troble.

---

[1] „Le Roman de la Rose" in op. cit., pag. 119.

Una prova ancora e quest' ultima decisiva. Amour vaticina l' avvento di J. de M.; annunzia ch' egli continuerà il poema, dirà queste e queste altre cose,

(vv. 11364—9) Jusqu'à tant qu'il aura coillie
Sus la branche vert et foillie
La trés-bele Rose vermeille,
Et qu'il soit jor et qu'il s'esveille.
Puis vodra si la chose espondre,
Que riens ne s'i porra repondre.

Non è necessario commentare queste importanti parole.

Certamente stupisce la promessa di una spiegazione finale, quando si pensi che l' allegoria del R. de la R. è un tenuissimo velo intessuto di simboli diafani e sono le linee dell' azione evidenti; la fama onde il libro godette per secoli ci attesta anch' essa sicuramente che senza sforzo si poteva gustare la gaiezza del racconto, l' ardimento della satira, la comoda umanità della filosofia meungiana. Guillaume non ci diede la spiegazione promessa ed è scusabile, non avendo compiuto il lavoro. Ma perchè non ce la diede Jean? Non si tratta forse di una pura dimenticanza; può il poeta, mutato pensiero al termine del poema, averla creduta non necessaria.

Comunque sia, un' opinione mi pare senz' altro da escludersi: che cioè i due poeti si proponessero di dare dell' opera loro un' interpretazione allegorica nel modo che s' userà ipocritamente più tardi, non risalendo dall' allegoria all' idea originaria, ma innalzando il simbolo voluttuoso ad una significazione morale.[1] Chi veda in che maniera Nicole de Margival, l' autore della „Panthère d'amours",[2] fa spesso seguire alle sue allegoriche fantasie gli opportuni commenti, può immaginarsi, io credo, qual fosse probabilmente il programma esplicativo dei due poeti.[3]

[1] Ultimo, per quanto io so, a sostenere la misticità della rosa celebrata da Guillaume e da Jean fu il Garcin de Tassy, La poésie philosophique et réligieuse chez les persans d'après le Mantic Uttaïr ou le Language des oiseaux de Farid-Uddin-Attar, Revue contemporaine, XXIV, 1860. L'autore vede qualche analogia tra il Mantic e il R. de la R. (L'idea di una siffatta analogia tra il Mantiq ut-tayr di Ferîd ud-dîn Attâr e il R. de la R. è registrata dal Pizzi, Storia della poesia persiana, Torino, 1901, vol. I, pag. 224). Lo stesso Garcin de Tassy nella „Revue de l'orient" (1898—9) diede in molta parte tradotto un romanzo in hindoustani „qui ressemble en quelque chose au R. de la R. et qui porte le même titre: La rose de Bakavali".

[2] Le dit de la Panthere d'amours par Nicole de Margival pubblié par Henri A. Todd, Paris 1883.

[3] P. Paris (Op. cit., pag. 14) osserva che la spiegazione di Guillaume ci sarebbe stata utile specialmente in quei casi in cui col medesimo nome son chiamati simboli differenti. Egli allude al fatto che quattro frecce di Amour ricordano col loro nome quattro personificazioni. Lo nota il poeta stesso (vv. 996—7) „Icele dame ot non Biautés, | Ainsinc com une des cinc flèches". La spiegazione non mi pare difficile, se è giusto il modo con cui ho cercato di ricostruire il pensiero generale dello scrittore. Biautés saetta rappresenta semplicemente la beltà femminile; Biautés, la dama che danza col dio d'amore,

Abbiamo sinora parlato dell' allegoria del R. de la R. in generale, come se nessuna differenza corresse a questo riguardo tra i nostri due autori. Non vorrei essere frainteso. Hanno entrambi, è vero, nonostante i difetti a volta a volta notati[1], una sincera disposizione allo stile allegorico; ma essa si manifesta in maniera diversa.

L' opera di Guillaume de Lorris, sebbene non è creata dal

---

è l' espressione corporea di un' idea assai più lata, comprendente sotto di sè e la beltà maschile e la beltà femminile, tutta la bellezza in genere. Nello stesso rapporto del particolare al generale sta Franchise saetta con dame Franchise e stanno le frecce Vilonie e Honte colle omonime persone dipinte sul muro del verziere.

[1] Non notai nella mia trattazione un difetto che il Prof. Gröber (Op. cit. II 1, 737) rimproverò alle allegorie di Guillaume, difetto su cui ritorna anche al presente discutendo meco per lettera intorno alla domanda che in questo volume io mi faccio (pag. 10, n. 2a), se cioè egli, qualora accettasse la mia interpretazione e ammettesse colla rosa simboleggiata la donna in tutta la sua corporea bellezza, scriverebbe ancora: „die mehreren Rosenstöcke um den ‚bouton' machen die ganze Konzeption unklar?" Egli mi fa notare „dafs er, loc. cit., ausdrücklich hervorgehoben habe, als einen Mangel von Guillaume's de Lorris Allegorien, dafs sie oft Einzelheiten darbieten, die wohl den Bildern, nicht aber den Begriffen, die dargestellt werden sollen, zukommen, so dafs Verdeutlichung von Guillaume nicht erreicht, die Illusion vielmehr zerstört werde; z. B. wenn es V. 3807ff. bei der Rose nächst Dornen auch Disteln gibt, die nicht zum Bilde passen und auch keinen zugehörigen Begriff vertreten". Facendomi la succitata domanda io ricordavo pienamente il senso del passo groeberiano e con essa appunto volli significar brevemente che, vedendo nella rosa la donna, questa mancata corrispondenza di certi particolari all' idea, questo difetto dell' arte di Guillaume più non si poteva in certi casi affermare; così non si poteva più dire „unklar" tutta la concezione di Guillaume pel fatto che molti rosai stanno intorno alla rosa; la prima scena, ad es., in cui se ne tiene parola è più che spiegabile: sono molti i rosai, cioè son molti i gruppi di donzelle, molte le famiglie che di amabili donzelle son ricche, e a tutte il poeta fa dapprima attenzione, per decidersi infine per una. Io non respinsi il valore fondamentale dell' asserzione del Groeber: volli solo mostrare che se ne poteva limitar la portata.

Fui più deciso (pag. 10) nel respingere il senso dal Groeber dato alla rosa. Anche qui l' editore dei „Beihefte" mi osserva come io stesso (loc. cit.) darei per il v. 2079 la possibilità di una dupplice interpretazione (si può spiegare facilmente anche ...) e dico il passo v. 3369 e sgg. solo non decisivo (assai più importante, ma non decisivo); è quindi più che legittimo per l' interpretazione del R. de la R. ricorrere all' analogia col Lai du Lecheor, il quale anche per l' età sua ad una tale comparazione si adatta. Osserverò a mia volta che nel testo della mia trattazione, data la possibilità nei due passi citati di un dupplice senso, addussi anch' io una prova che appoggiasse quello che mi pareva più vero. Citai (pag. 7) i versi in cui il poeta dice chi e perchè debba chiamarsi Rose. Questi vv., su cui ritorno a pag. 10, („La rosa significa della donna ...) non devono essere dimenticati.

Il Groeber mi fa ancora un appunto riguardo alla n. 2a di pag. 6; osserva „dafs er den Beweis für meine Ansicht („Non credo ... che nasconda un simbolo la cornice del sogno") vermisse". Non mi parve necessario aggiungere, perchè notissimo, che assai volte al sogno non si ricorre che per dare uno sfondo di relativa verisimiglianza all' azione di creature troppo fantastiche. Il sogno simbolico si distingue per lo più assai facilmente; è talora un secondo sogno entro il sogno cornice. Qui non c' è la più piccola prova, a me pare, che il simbolo ci sia.

nulla, poichè nell' arte nulla si crea, sebbene sogni, simboli, allegorie preludono numerose alla sua apparizione, si deve chiamare un' opera originale. Essa inizia un nuovo genere di poema: il poema allegorico-amoroso. Non nell' estensione soltanto differisce dai poemetti anteriori, che hanno come nucleo centrale la dimora del dio d' amore; si è aggiunta l' analisi del sentimento fatta con procedimenti allegorici, si è aggiunta la continuità e la consistenza di un complesso organismo poetico narrativo. Dissero alcuni, i quali troppo si contentano del semplice e del naturale, che l' allegorismo francese è un fenomeno di decadenza; l' arte, sazia delle vie fino allora gloriosamente battute, si sarebbe messa ignara del futuro in altre vie che credeva migliori; il romanzo allegorico-amoroso dovrebbe considerarsi come una forma corrotta del poema cavalleresco. Insiste su questo l'Ampère;[1] il Pey[2] ripete che l' allegoria del R. de la R. non fa che sostituire delle astrazioni simboliche agli eroi dei romanzi di cavalleria; Léo Claretie[3] considera il grande poema allegorico come una delle forme con cui si sviò l' epopea. Certo una piccola spinta all' allegorismo potè venire al poeta di Lorris dai romanzi cavallereschi. Mostrammo al principio del nostro studio, parlando del simbolo della rosa, la facilità con cui lo spirito di Guillaume dovette giungere nel suo lavoro di analisi psicologica alla personificazione. Molte cose lo favorivano. L' analisi dell' amore toccava allora in libri, che saran diffusissimi, la perfezione; comune era per cause molteplici la tendenza ad animare l' astratto. Non solo; ma il passaggio aveva già avuto luogo presso altri poeti. Nei poemi cavallereschi, dove lo studio psicologico degli affetti è condotto talora con acutezza mirabile, la personificazione del sentimento non è rara. Il Langlois[4] dedica poche parole a Chrestien de Troyes osservando che già vi appaiono Raison e Male-Bouche, già vi appare il motivo del cuore serrato a chiave. Il Wilmotte rimanda per la descrizione di Dangier all' Yvain.[5] Chrestien non ci offre esempi di vera e propria allegoria,[6] ma vanno in lui considerate le innumerevoli espressioni metaforiche che contengono implicita una personificazione. È uno dei poeti che personificano più frequentemente le cose astratte e notevole sotto questo riguardo è particolarmente l' Erec. Come tale Chrestien ebbe certo anch' egli la sua importanza nell' evoluzione del pensiero allegorico. Non mancano negli altri romanzi cavallereschi elementi allegorici. Per dare un esempio, nel Joufroy, contemporaneo della prima parte del R. de la R., alla massa dei maldicenti è sostituita una persona astratta:

---

[1] Op. cit., pag. 480 e passim.
[2] Nouv. biographie gén. Didot, al nome Guillaume de Lorris.
[3] Loc. cit.
[4] Orig. et sourc., pag. 89.
[5] Le Moyen-âge, vol. IV, pag. 150 n.
[6] Cf. Heinrich Emecke, Chrestien von Troyes als Persönlichkeit und als Dichter. Versuch einer Charakteristik. Würzburg, 1892, pag. 129.

Tricherie.[1] Ma dal dire che tra il romanzo cavalleresco ed il nuovo poema allegorico-amoroso ci sono relazioni, al dire che c' è tra essi un rapporto genetico quale videro alcuni, la differenza è assai grande. Del resto anche quando si fosse dimostrato che l' opera di Guillaume non segna che lo stadio ultimo d' un genere poetico in corruzione, ciò non vieterebbe per nulla ch' essa abbia un grande valore come espressione individuale.

J. de M. si trova come allegorista rispetto a Guillaume nelle stesse condizioni in cui si trova come narratore e trattatista d' amore. Già vedemmo ch' egli non fece per lo più che svolgere i concetti da Guillaume abbozzati. Ma la diligenza e l' acutezza nel continuare l' allegorica trama del suo predecessore, l' aggiunta di nuovi episodi, tra cui specialmente lodevole, a mio parere, per l' equilibrio e la convenienza l' episodio di Richece, la qualità di talune immagini,[2] ci dimostrano chiaramente che nell' amore per l' allegorismo non era inferiore a Guillaume. L' incompiuto poema dell' orleanese gli piacque forse anche per la finezza e l' originalità della rappresentazione allegorica.[3]

---

[1] Joufroy, altfranzösisches Rittergedicht, ed. Hoffmann und Muncker, Halle 1880.

[2] Vedi la descrizione del temporale vv. 18856 e sgg.

[3] Documento importantissimo, se fosse di J. de M., sarebbe il „Songe“ pubblicato dal Kastner. (Le Songe, poème allégorique et religieus du XIII[e] siècle, p. p. L. E. Kastner in Revue de Philologie française et de Littérature, tome XVII, 1903, fasc. 4, pag. 241—7). Crede l' editore per il posto che il poemetto occupa nel manoscritto consacrato interamente alle opere di J. de M., per la forma uguale a quella del Testament e pel soggetto onde tratta, ch' esso sia stato composto verso la fine del sec. XIII da J. de M. Il poemetto mostrerebbe non solo insieme col Testament il mutamento avvenuto nell' anima del poeta, ma anche ci sarebbe prova del persistere in lui del gusto per l' allegoria. Non più però ad un giocondo poema allegorico-amoroso, ma alle gravi „Voies de Paradis“ egli si sarebbe ispirato. Si tratta di un vero pellegrinaggio:

> Mon cuer volsist pour voir pelerin devenir,
> Pour savoir s'il péust tant aler et venir
> Qu'il péust par aler a joye parvenir.

Il quadro del racconto è un sogno. Erra l' intera giornata per un piacente paese tutto piano; vede verso sera, quando è d' uopo ritirarsi, riscintillare sovente contro il sole le mura di una città: è la citta del cuore. Nessuna Oiseuse bella e lieta; gli si fa incontro e subito apre, al suo comando, la porta della città la portinaia Conscience. È brutta, contraffatta, senza vita. È da lei ospitato quelle notte.

> Une fille qu' elle ot au couchier me donna;

tutte gli ricorda Conscience le offese fatte alla virtù e lo eccita alla vergogna e al pentimento. L' autore ci descrive poi la conseguente paura, il pentimento, la confessione; e avvolge il tutto in un velo simbolico non certo troppo leggiadro. Ha un fare popolaresco, una comicità un po' volgare. È sopportabile quando ci descrive la sua seconda notte presso Paour che gli parla delle imminenti pene infernali:

> Quant des peinnes d'enfer paour parler j'ouy,
> Saichiez certainement que point ne m'ésjouy;

Ma anche qui, per il poema allegorico, dobbiamo deplorare l' inconveniente deplorato per il poema d' amore. Jean lavora alla trama di un altro, riflessamente, freddamente, col cervello e non col cuore; gli manca la spontaneità dell' ispirazione ed attinge per lo più da questo e da quello la materia che Guillaume non gli suggerisce. Vien meno l' omogeneità; sparisce la grazia e la misura.

Jean ci si rivela anche qui quale lo abbiamo già visto in altre occasioni. L' illustre precursore di Holbach e di Lamettrie,[1] l' insigne filosofo che, secondo taluno,[2] si sarebbe spinto ad altezze sconosciute a cui non giunsero mai i filosofi moderni e a cui sognano di potere arrivare un giorno colla scienza, è semplicemente, in fondo, un borghese di buon senso, arguto, onesto, se vogliamo, non mai eccessivamente fine ed elevato. È talora, bisogna ammetterlo, un borghese di coraggio. Ma anche quando ci sembra più ardito il suo pensiero e più vigoroso il suo stile, come ad es. nella satira sociale, gli manca la profondità rivelatrice del pensatore, la fulgida bellezza dell' artista. Jean de Meun banditore di idee di libertà e di uguaglianza parve ai critici moderni un Rousseau sperduto nella cecità medievale; non si pensò che non troppo tempo dopo il R. de la R. scoppiò la rivolta della Jacquerie. Egli non fece che ripetere ad alta voce, rafforzandole colla sua dialettica viva e disinvolta, consacrandole con quell' erudizione ch' era stata per lui una seconda esperienza, le verità che già da molti si pronunciavano sommessamente. J. de M. trasporta di peso nel suo poema, sciupandola, la stupenda fantasia di un poeta vero, Alano; e ne vien fuori l' episodio di Nature che lo fa chiamare da alcuni filosofo insigne,[3] da altri vero poeta.[4] Molto più esattamente comprese, a mio avviso, lo spirito di J. de M. il Novati, che lo accostò ai novellatori popolari, agli autori dei fableaux.[5] Il „fableau" sarebbe stato, in realtà, l' espressione artistica veramente adatta al suo ingegno. Si ricordi il famoso episodio del Jaloux e il quadretto

---

è lontanissimo da ogni regola di buon gusto e di convenienza quando materializza la purificazione dello spirito rappresentandocela come una catarsi terapeutica.

A me non pare che il poemetto sia di J. de M. La stessa mascolinità di Paour, raffigurato come „velus et hericez et tout entrepelez", è sfavorevole all' ipotesi del Kastner. Nel R. de la R. Paor è sempre femminile.

[1] Ampère, op. cit., pag. 580.

[2] Marteau, op. cit., t. I, pag. XCIV.

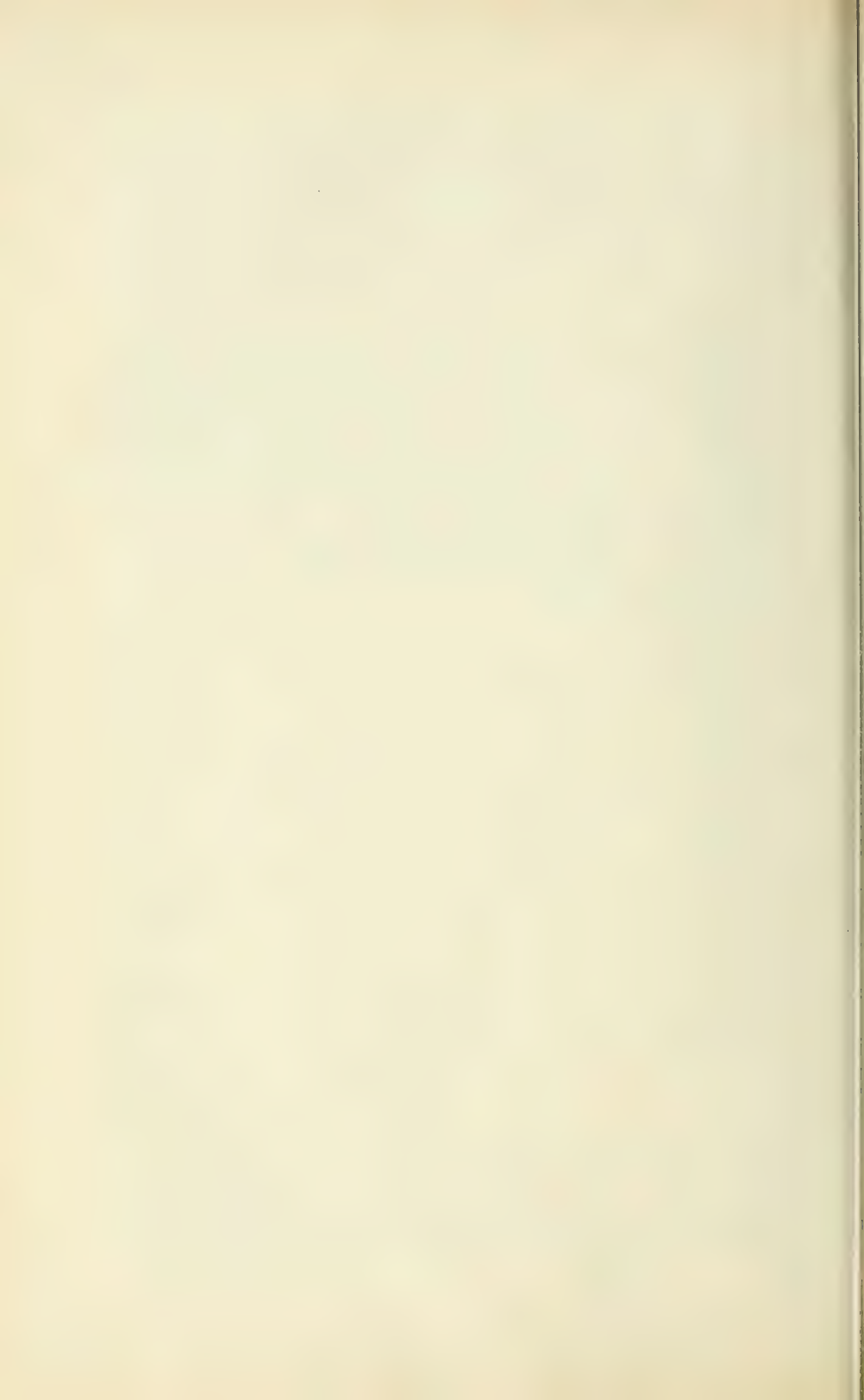
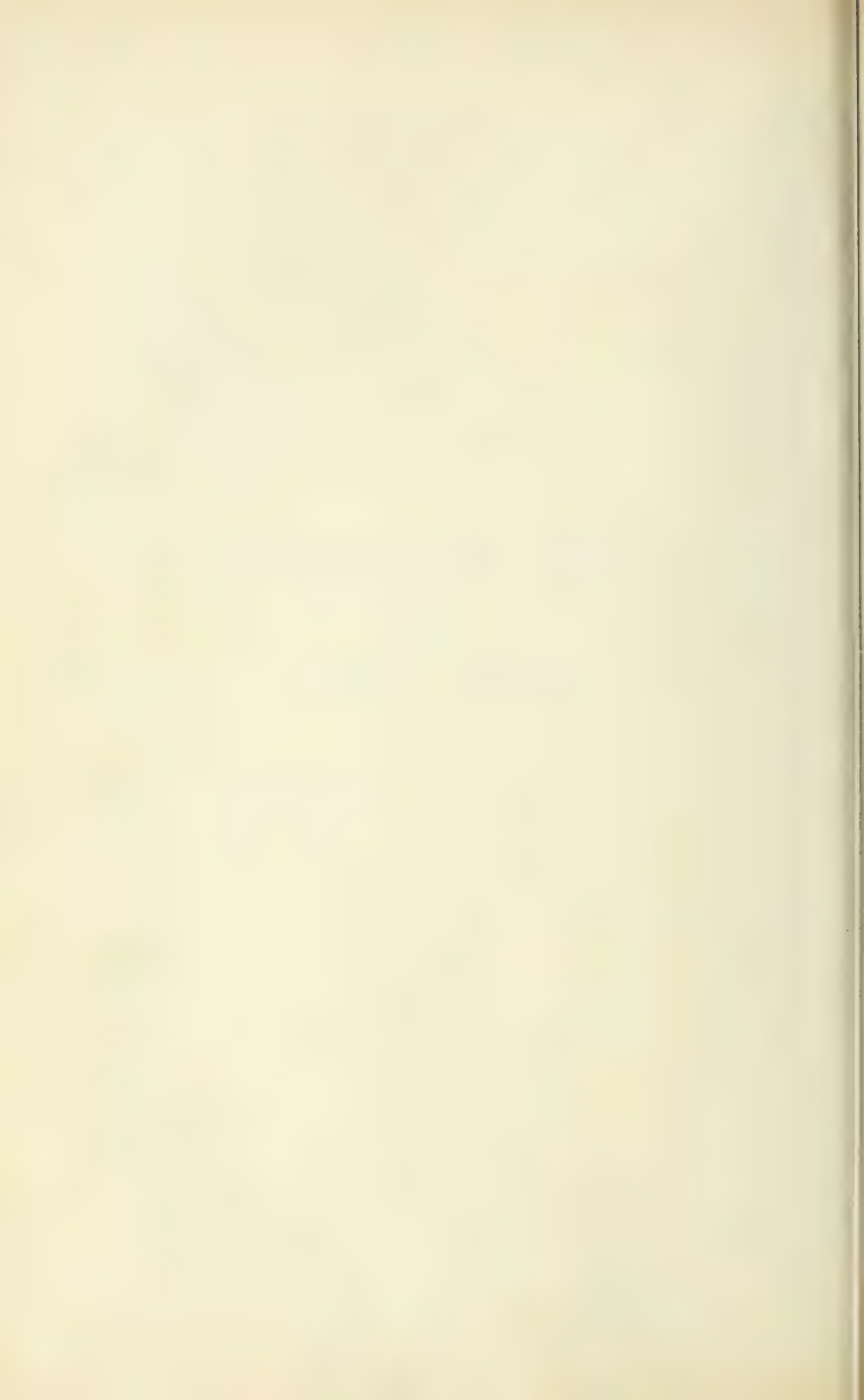
[3] Marteau, loc. cit.

[4] Il Lanson, op. cit., pag. 135, così si esprime ammirato: „J. de M. ne s' est pas toujours contenté de mettre en vers la philosophie: il lui est arrivé de faire vraiment de la philosophie une poésie."

[5] Op. cit., pag. 292 e sgg. Agli autori dei fableaux J. de M. era già stato avvicinato, per le sue intenzioni di filosofia naturale, dal Brunetière, Manuel de l' Hist. de la Litt. franç., Paris 1898, pag. 25.

più breve, più unito, più suggestivo del ribaldo di Grèves! Nel „fableau“ avrebbero trovato libero sfogo le sue due tendenze principali, la tendenza al riso e la tendenza alla satira; e si sarebbe fatta meno sentire l' assenza di una fantasia vasta e forte, capace di abbracciare un grande insieme di persone e di fatti, e d' imporre leggi e freni a sè stessa.

Jean de Meun ha svolte invece le singole parti del suo poema come se esistessero a sè, separatamente, e non come parti di un tutto; ed è colpa sua se dall' unione di esse non scaturì armonica, coerente, una l' opera d' arte. Considerati ad uno ad uno i singoli elementi possono rivelare anche al moderno pregi non lievi; collegati insieme ci danno un tutto mostruoso. Nè paia assurdo il voler cercare l' omogeneità in un' opera dovuta a due autori diversi. Tacerei volentieri se J. de M. si fosse accinto a continuare il R. de la R. nel modo con cui un umile verseggiatore qualsiasi si sarebbe accinto a continuare il „Roman de Renart“. Ma egli non ha l' aurea modestia che hanno gli anonimi autori delle „branches additionelles“; non tace il suo nome, ma lo grida alto, sicuro, come chi è certo di fare opera grande e gloriosa. Tanto Guillaume, quanto Jean vollero essere artisti. Il solo Guillaume ci riuscì.

---

# Influssi del „Roman de la Rose“ sulla letteratura italiana.

## Capitolo I.

---

### Brunetto Latini.

La storia degli influssi esercitati dal Roman de la Rose sulla nostra letteratura non s' inizia dopo l' apparizione del poema oltrealpino tra noi. Il più antico libro italiano, che con esso in modo visibile si ricolleghi, è il Tesoretto; e dobbiamo credere che Brunetto Latini abbia conosciuta la sua fonte nei suoi primi anni di esilio, in Francia, molto verisimilmente a Parigi.[1] Prima del 1260, prima cioè ch' egli lasciasse la patria, la continuazione di Jean de Meun non era ancora compiuta o, se anche già era compiuta, non era ancora potuta pervenire in Toscana; nè mi sembra probabile che già prima di quell' anno vi fosse nota la prima parte del romanzo francese lasciata interrotta da Guillaume de Lorris. L' opera di Guillaume non restò, probabilmente, priva di rinomanza; ma nulla impedisce il sospetto che questa sia stata una rinomanza tutta locale, non allargatasi mai oltre i luoghi dove visse il poeta.[2]

---

[1] Intorno al probabile soggiorno di B. in Parigi cf. Sundby, Della vita e delle opere di B. Latini, trad. R. Renier, Firenze 1884, pag. 10.

[2] Nel periodo di tempo che va dall' interruzione dell' opera alla ripresa di Jean altre opere allegoriche apparvero. Nel 1226—7, ad es., Guillaume le Clerc terminò il suo „Besant de Dieu", ove sono numerose le personificazioni e non manca qualche episodio allegorico interessante: l' inimicizia tra il „Chastel as puceles" e la „Forteresse d'orgueil", residenze rispettivamente di virtù e di vizi personificati, ci fa pensare ad un tempo al „Chastel de Jalousie" del R. de la R. e ai simbolici luoghi per cui passa, diretto alla „Cité d'Enfer", il pellegrino Raoul. Ma in questo ed in altri casi nulla si può affermare di certo. Certa fu detta l' influenza della prima parte del R. de la R. sul più grande dei „trouvères", Rustebeuf. Nella sua „Voie de Paradis" oltre alla cornice solita primaverile sono facilmente avvertibili dei punti di contatto tra i due poeti: talune sue personificazioni son tali da richiamare necessariamente le figure ritratte sul muro del „vergier Déduit". C' è poi un tratto decisivo: egli dà come portinaio a Luxure Bel-Acueil. (Œuv. t. II, pag. 169 e sgg.).

(vv. 476—80) Li portiers a non Bel-Acueil:
Bel-Acueil, qui garde la porte;
Connoist bien celui qui aporte;
A celui met les bras au col,
Quar bien set afoler le fol.

Ser Brunetto non era certo, quando giunse a Parigi, del tutto ignaro delle correnti che colà prevalevano nella scienza e nell' arte: i prodotti più fortunati della letteratura francese che dal grande centro si propagavano per l' Europa medievale non evitavano nel loro cammino trionfale la Toscana e Firenze e per mezzo di essi il Latini ne aveva avuto sentore. Fu detto che il Latini imparò il francese in Francia.[1] Io non credo troppo seria tale notizia; non reputo opinione accettabile, nè che in generale la lingua di Francia abbia avuto poca diffusione in Toscana, nè che in particolare l' abbia ignorata Brunetto. L' elogio che a questo vien fatto d' essersi in Francia quantunque già vecchio impratichito presto e mirabilmente della parlata francese non esclude la possibilità ch' egli già prima di recarsi oltralpi la comprendesse; il merito, di cui si fa cenno, può essere stato quello di assimilarsi la lingua talmente da poterla usare in un libro. Il Latini, giustificandosi per avere scritto in francese il Trésor, adduce come secondo motivo della sua scelta „que la parleüre est plus delitable et plus commune a toutes gens"; anche Martino da Canale dice che „la lengue franceise

---

Ma si deve osservare innanzi tutto che la „Voie de Paradis" cade dopo il 1261 (Gröber, op. cit., II 1, 826) e spetta così ad un tempo in cui, secondo le nostre congetture, la continuazione di J. de M. già poteva esser compiuta e in secondo luogo il dare Bel-Acueil portinaia a Luxure meglio si comprende quando il trovero già avesse conosciuta l' opera che veramente è lussuriosa e fu detta appunto l' opera di Luxure, la continuazione di Jean.

Il „Dit de la Panthère d' amours" già citato e „Li Romanz de la Poire" di Messire Thibaut edito dallo Stehlich, Halle, 1881 risentono secondo me di tutte e due le parti del R. de la R. Ammettendo che Nicole de Margival avesse letto la parte di J. de M., si può intendere meglio uno dei più interessanti episodi del Detto, l' episodio di Fortuna. Raison nel complicato poema di Jean impiega non breve tempo a dimostrare all' Amant che il suo amore è mutabile, passeggero, è cosa insomma soggetta a Fortune; venne forse da questo all' imitatore l' idea di fare andare il suo protagonista pellegrino a Fortune per poter ottenere da lei la desiderata salvezza. Quanto a Messire Thibaut, il Warren, On the date and composition of Guillaume de Lorris' Roman de la Rose, in Publications of the Modern language Association of America, XXIII, 1908, pag. 272 e sgg., messo sulla via dallo Stehlich, sostenne ch' egli scrisse dopo il R. de la R. compiuto e non tra le due sezioni. Questo non dimostrerebbe ancora che l'autore abbia conosciuto J. de M.; occorre il conforto di qualche analogia tra le due opere. Alcune si possono indicare. Nel colloquio tra l' amante della „Poire" e Raison, a costei che vorrebbe veder spento l' amore tra lui e la sua dama, l' amante risponde (v. 2096) „He Dex, ge por quoi la harroie?" Anche nel R. de la R. l' amante fa a Raison la cavillosa domanda (v. 5367) „Doi-je donques les gens haïr?" Nature è nella „Poire" citata come colei „qui tot forge" (v. 1732). E si noti infine, R. de la P. vv. 473—6:

> Mès la poire ot tel destinée:
> La ou ele ot perdu l' escorce,
> Avoit recovrée sa force
> Et la vertu d'un saintuaire.

Più che e Guillaume (v. 2739) è naturale pensare a Jean.

[1] Il Tesoretto e il Favoletto di ser Brunetto Latini, ed. G. B. Zannoni, Firenze 1824, Introd. pag. VIII.

cort parmi le monde"; e, nè l' uno, nè l' altro avrebbero potuto ragionevolmente asserirlo se uomini della importanza di ser Brunetto avessero aspettato di andare cinquantenni a Parigi per imparare il francese.[1] Non dirò, chè pei nostri studi la cosa è di poco interesse, con quanto ardore il nostro fiorentino, giunto nella maggiore officina della produzione scientifica medievale, si sia posto al lavoro; a noi importa esaminare in lui più che l' eccellente scienziato il mediocrissimo artista. Portato dalle particolari qualità del suo ingegno non alla creazione fantastica, ma alla compilazione erudita, egli tuttavia non disdegnò nella sua prima opera di erudizione, nel Tesoretto, gli abbellimenti esteriori dell' arte: adottò la forma poetica, accolse i fantasmi allegorici. Cedeva forse soltanto alla forza dell' esempio; obbediva forse inconsciamente anche ad uno spontaneo impulso interiore. C' è nell' allegoria del Tesoretto un nucleo indubbiamente poetico, ispirato al poeta dai casi reali della sua vita. Il suo esilio era stato un vario, continuo peregrinare, non pei luoghi della terra, ma per le astratte regioni del pensiero; in esso lo aveva condotto lo smarrimento, il dolore della sventura. Coll' allegoria si poteva acconciamente mantenere al manuale scientifico il suo valore di racconto biografico. Peccato che tutto diventi meschino, timido, puerile nell' interpretazione formale! Lo smarrirsi del poeta nella selva del dolore è raccontato in maniera del tutto infantile; quell' imbattersi in uno „scholaio | sovr' un muletto baio", quell' inutile parentesi sui meriti di lui, quel pensare a sillogismi in luogo del prorompere impetuoso del sentimento all' udire la dolorosa notizia, sminuiscono, sciupano un' ideazione che in sè era abbastanza leggiadra; tutto ci pare messo lì

---

[1] P. Meyer, De l' expansion de la langue française en Italie pendant le moyen-âge, in Atti del Congresso internaz. di scienze storiche, Roma 1904, vol. IV, Sez. storia delle lett., pag. 94 n., osserva che l' uso di comporre in francese non pare si sia nell' età media stabilito in Toscana. Questo fatto, secondo lui, ne presupporrebbe un altro: la minima espansione del francese in quella regione; dappoichè egli nota a proposito di Rusticiano da Pisa (pag. 83). „Ce n'est vraisemblablement pas à Pise, en pays toscan, qu'il eût pu se familiariser avec la langue française". Il Novati, I codici francesi dei Gonzaga, in Attraverso il M. Evo, Bari 1905, pag. 259—261, invece sostiene con varie osservazioni la presenza in Toscana della lingua francese e l' uso letterario di essa. A me sembra, per concludere, necessario distinguere. Che il gusto pel francese fosse come altrove vivissimo anche in Toscana, che le opere provenienti dalla Francia vi fossero intese, tradotte, imitate, non è solo probabile, è certo. Ma la conoscenza del francese non era presso tutti la stessa: scarsa ed insufficiente presso gli uni, doveva essere presso altri più solida e più profonda; presso alcuni esser tale da concedere loro qualche piccolo componimento nella lingua imparata colle frequenti letture. Ma che Brunetto e Rusticiano potessero restando in Toscana scrivere in francese le opere loro non è, e in ciò consento col Meyer, verisimile. Solo fuori di patria essi acquistarono la piena, la vera conoscenza dell' idioma forestiero; quella che già ne avevano permise loro di acquistarla „mire atque celeriter". Si noti che Bono Giamboni, quando il Trésor comparve, credette opportuno tradurlo in volgare; la versione era sicuramente destinata ad un pubblico molto largo, cui il rimprovero dantesco contro gli „abbominevoli cattivi" non toccava punto.

semplicemente per legittimare in qualche modo la perdita del gran cammino. Non era quello del Latini un temperamento allegorico. Venuto a Parigi, sentito dell' allegoria più direttamente e più profondamente l' influsso, è molto probabile ch' egli dell' allegoria non si sia innamorato come può d' un nuovo stile innamorarsi un artista, non ci abbia visto un mezzo più acconcio e più leggiadro di esprimere i fantasmi interiori; forse la concepì soltanto come un metodo più facile e più popolare di educazione. E di fatti nel progresso del lavoro a nuovi e più alti disegni si apriva la mente dello scrittore. Le fanciullesche incorniciature allegoriche, gli ornamenti del ritmo e della rima erano necessari per rendere accessibili alla moltitudine le astratte verità del sapere; a coloro „ch' hanno lo cor più alto" si può imbandire senza inutili apparati il convito. E Brunetto lascierà incompiuto l' umile poemetto: abbandonerà o sfiduciato o sdegnoso il suo tentativo. Noi non glie ne faremo un rimprovero. Così come ci è giunto, il monco poema ci dice già chiaramente quello che ci avrebbe detto compiuto; ci mostra cioè quanta parte abbia avuto il poema di Guillaume e con esso la continuazione di Jean nell' origine del poema allegorico nella nostra letteratura.

Il Bartoli dice evidente l' influenza del Roman de la Rose sul Tesoretto, almeno rispetto al concepimento generale del lavoro;[1] il D' Ancona ammette che il modello della sua peregrinazione allegorica il Latini l' abbia trovato nella letteratura d' oïl di cui era esperto conoscitore e dice che il Tesoretto somiglia assai più al R. de la R. che non la commedia al Tesoretto;[2] altra volta asserisce che Brunetto e Dino Compagni si ricollegano con Boezio e con Marciano Capella per mezzo di Guillaume de Lorris e di Matfré Ennengau;[3] lo Scherillo riconosce parecchie analogie tra le due opere;[4] lo Zingarelli dice il Roman de la Rose di Guillaume de Lorris e di Jean de Meun noto certamente a Ser Brunetto e al Roman de la Rose lo richiamano „il cammino per la selva, le personificazioni di idee astratte, più certi speciali motivi ed il metro".[5] L' opinione che un rapporto ci sia tra il testo francese ed il poemetto italiano fu in genere accolta e più o meno recisamente espressa dai critici; resta tuttavia ancora ad esaminarsi che cosa veramente le due opere abbiano o paiano avere in comune.

Il R. de la Rose è l' enciclopedia dell' amore che si allarga fino ad essere l' enciclopedia di tutto il pensiero medievale; il

---

[1] Storia della lett. ital., Firenze 1878, vol. II, cap. XIII, pag. 302.

[2] I precussori di Dante, Firenze, 1874, pag. 99 n.

[3] Giornale di Filol. romanza, vol. I, 1880, pag. 114. Io non parlerei di Matfré Ermengau a proposito del Tesoretto e dell' Intelligenza. Matfré scrisse nel 1288.

[4] Alcuni capit. della biografia di Dante, Torino, 1896, pag. 123 e sgg. e pag. 194.

[5] Dante, Milano 1900, pag. 68.

Tesoretto è, o doveva essere, l' enciclopedia di tutto il pensiero medievale che passa in rassegna insieme cogli altri il problema dell' amore. Non conteneva nulla, quanto alla scienza, la gioconda opera di Jean de Meun che già il dotto Latini non avesse imparato in altri libri più gravi; essa offriva però a chi voleva essere della scienza un piacevole volgarizzatore due elementi opportunissimi che altrove non si trovavano colla scienza così fortunatamente congiunti: il metro e l' allegoria. Non solo è comune alle due opere quell' indole autobiografica, di cui già toccammo; ma i due processi didattico-allegorici fondamentali seguiti nel Tesoretto sono anche quelli fondamentalmente seguiti nel Roman de la Rose. Di essi il primo consiste nel porre l' esposizione di una dottrina in bocca ad un personaggio che possa in qualche maniera simboleggiarne il soggetto; il secondo nello studiare ed analizzare un soggetto presentandone personificati i singoli elementi. Brunetto fa esporre da Natura gli elementi della filosofia naturale, e ciò identicamente avviene presso Jean de Meun; fa dettare dalle regali figlie di Virtù i precetti della morale, ufficio che nel Roman de la Rose, libro d' amore, è compiuto da Amour; ci presenta da ultimo Tolomeo in atto di ragionare sopra i quattro elementi. Il metodo analitico delle personificazioni qui serve a spiegare il concetto della virtù e, come nel Roman de la Rose, il concetto dell' amore.

Potrebbe taluno obbiettarmi che a questo Brunetto potè arrivare indipendentemente da Guillaume de Lorris e da Jean de Meun, sospinto da quelle tendenze allegoriche ch' egli come uomo dell' età media aveva comuni coi due poeti di Francia; ma ad una spiegazione siffatta si oppone la varietà e l' evidenza dei riscontri particolari.[1]

Ser Brunetto entra nella casa di Giustizia e vi trova Largheza la quale insegna

(vv. 1362—5) „Chon gran pianezza
Ad un bel chaualero
Chome nel suo mistero
Si douesse portare.[2]

Si pensa naturalmente a Largèce, al nobile cavaliere cui si accompagna; e al verziere di Déduit o, per meglio dire, al discorso di Amour, ci fanno anche meglio pensare gli ammonimenti che Largheza fa al suo cavaliere:

---

[1] Der Tesoretto und Favolello Brunetto Latinos, Kritischer Text, B. Wiese, in Zeitschrift f. r. Philologie VII, 1883, pagg. 236—387.

[2] Erra V. Rossi nel suo pregevolissimo manuale di storia della lett. ital. (I, 76) dicendo che Brunetto nella casa di Giustizia ascolta „da quattro maestre grandi e donne regali, Cortesia, Larghezza, Leanza e Prodezza i precetti del viver civile“. Già lo Zannoni, op. cit., pag. 116 n. fece giustamente osservare che Brunetto ritrova in casa di Giustizia solamente le tre prime e la quarta, cioè Prodeza, non è di lor compagnia.

| Tes., 1413—6. | R. de la R., 2271—4. |
|---|---|
| Chè dare tostamente<br>È donar doppiamente<br>E dar chome sforzato<br>Perde lo don e l grato. | Car l'en a la chose moult chière<br>Qui est donnée à bele chière;<br>Mès ge ne pris le don un pois<br>Que l'en donne desus son pois. |
| Tes., 1441—2. | R. de la R., 2121—2. |
| Non dicer uillania<br>Nè mal motto che ssia | Jà por nommer vilaine chose<br>Ne doit ta bouche estre desclose. |
| Tes., 1541—6. | R. de la R., 2151—4. |
| Essai ch'io molto lodo,<br>Che ttu a ongne modo<br>Abi di belli arnesi,<br>E priuati e palesi,<br>Sì che n chasa e di fore<br>Si paia l tuo onore. | Mène-toi bel selonc ta rente<br>De robes et de chancemente:<br>Bel robe et biau garnement<br>Amendet les gens durement. |

Guillaume entra di maggio nel vergier Déduit; Brunetto entra il calendimaggio nel soggiorno di Amore. Quanta differenza a primo aspetto tra le due descrizioni! Se però non paghi della prima impressione approfondiamo l' indagine, la diversità ci sembra tosto minore. Il luogo, di cui ci parla Brunetto, passa di forma in forma, presenta di continuo i più opposti caratteri, nella sua mutabilità e nei suoi contrasti ci appare l' ingenua espressione allegorica di quella mutabilità e di quei contrasti da cui non si scompagna l' amore. Io non so se il nostro poeta, per rappresentarci quel luogo, ora scuro, ora lucente, ora affollato, ora deserto, abbia prima osservato che nel giardino di Guillaume alla chiarità del sole è vicina l' ombra folta delle selve, alla chiassosa folla dei danzanti la tranquillità più silenziosa; mi par probabile però ch' egli, descrivendo il suo bel prato, fosse sotto l' impressione del radicale contrasto tra il verziere descritto da Guillaume e quello descritto da Jean e contaminando o inconsciamente confondendo attribuisse al suo soggiorno quello che dai due poeti era stato separatamente attribuito al loro. Il „bel prato" di Brunetto

Or parea ritondo
Ora auea quadratura;

orbene, il giardino di Jean è rotondo, il giardino di Guillaume è quadrato.

Il giardino rappresentatoci da Guillaume è proprietà di Déduit e non di Amour. Con sottile logicità e con originale arditezza il poeta ha saputo conciliare coi bisogni della sua analisi e del suo racconto la tradizione: l' idea, se non è priva di mende, non è neppur priva di forza. Passando da essa alle povere distinzioni dello scrittore fiorentino ci pare proprio di sentirvi l' imitatore che,

pur non avendo penetrata l' anima del suo modello, s' illude di saper creare qualche cosa di simile.

Maestro Brunetto s' informa del luogo e dei suoi abitatori e gli è risposto brevemente essere quella la dimora del dio d' amore. Tanto egli va imanzi che vede finalmente il „sengnore":

(vv. 2287—93) Io uidi dritto stante
Ignudo un frescho fante,
Ch' auea l'archo e li strali
E auea penne ed ali
Ma neente uedea
E souente traea
Gran cholpi di saette.

I dardi, le ali, la cecità non permettono dubbio alcuno: siamo veramente dinnanzi alla classica figurazione di Amore. Eppure Brunetto prosegue:

E questi al buon uer dire
Auea nome piacere.

A primo aspetto nessuna somiglianza si scorge tra il Piacere del Tesoretto e il Piacere del Roman de la Rose; anzi le grandissime differenze che intercedono tra le due figurazioni potrebbero ad un critico frettoloso sembrare fondamento valevole per sostenere che il R. de la R. non fu letto dal nostro Latini. Ma veramente le somiglianze non mancano. Il Piacere è in entrambi i poemi padrone del luogo ove Amore soggiorna, in entrambi i poemi Amore è messo accanto al Piacere, con lui strettamente congiunto, ma pur sempre di persona distinto. Diffatti, attorno al Piacere, Brunetto vede quattro donne valenti,[1] nate da lui: Amore, Paura, Disianza e Speranza. Il fatto che il Piacere è nella ideazione del Latini confuso coll' Amore, sì che ne risulta in sostanza la stranezza notata dal Bartoli[2] „che Amore sia posto intorno ad Amore", si può a parer mio abbastanza facilmente spiegare, quando vi si veda l' opera di un imitatore inesperto. Vedremo in modo evidente, a proposito del „Detto d' amore" imitato dal Roman de la Rose, come la materia francese sia stata disposta dall' imitatore entro un suo schema ideale offertogli dalla lirica. Parimente influito dalla nostra lirica d' amore, Brunetto non comprese il significato vero di Déduit: esso gli parve il simbolo della beltà piacente, origine dell' amore. A lui giustamente si potevano dare gli uffici e le forme dell' amore classico: è la beltà piacente che colpendo coi suoi dardi fa nascere i molteplici stati psichici, dal cui insieme

---

[1] Lo Zannoni, op. cit., pag. 185 n., crede che Br. Latini dica essere quattro le donne per la maggioranza di esse, senze curare di Amore, unico maschio. È noto invece come la rapprentazione di Amore sotto figura di donna fosse frequente.

[2] Op. cit., pag. 296.

il fenomeno dell' amore risulta. Così egli usava e correggeva a suo modo l' episodio bellissimo di Guillaume. Disianza, Paura, Amore, Speranza sono i quattro stati d' animo principali; il poeta li distingue abbastanza nitidamente e riconosce nell' amore, nel terzo sentimento ond 'è dominato l' amante, quali elementi fondamentali la serenità, l' umiltà, la pazienza, la costanza; non mi pare quindi esatto interpretarlo affettuosità, che è qualcosa di diverso, come fa il Sundby.[1]

Altri passi potrebbero essere ricondotti all' opera di Guillaume; ma su di essi, data l' estrema generalità di alcuni concetti nell' evo medio, non è prudente fermarsi. Dicasi ciò dei consigli di mitezza e di affabilità (vv. 1609—11), dei consigli di segretezza (vv. 1620—1622). Così potrebbe parere un' allusione al famoso codice amoroso di Francia, al passo ove il diex d' amour esorta con parole bellissime ai larghi munifici doni, quello che Brunetto dice dei donativi in amore:

(vv. 1453—60) Ma chi di suo bon chore
Amasse per amore
Una donna ualente,
Se ttalor larghamente
Dispendesse o donasse,
Non sì che follegiasse,
Bello si puote fare,
Ma nol uoglio aprouare.

Il Latini non si ispirò a Guillaume de Lorris soltanto, ma anche a Jean de Meun. Già P. Paris,[2] dopo aver parlato dello stupendo episodio di dame Nature, osservò: „allégorie très complexe qui se retrouve avec des changements dans le Tesoretto de Brunetto Latini". Era un accenno vago di cui la critica non si diede troppo pensiero. Unico, per quel ch' io sappia, lo Scherillo[3] sottopose ad un rapidissimo esame la dichiarazione di P. Paris, mostrandosi però contrario all' idea di un rapporto diretto e accogliendo l' ipotesi di una fonte comune: Alano dalle Isole.

Chi metta i due episodi tra di loro a confronto non può non essere impressionato dalla concordia con cui vi procede il pensiero, dalla somiglianza della forma con cui spesso il pensiero vi è espresso. Entrambi cominciano col confessare, quasi colle stesse parole, di non saper descrivere la Natura:

| R. de la R., 17101—5. | Tes., 268—71. |
|---|---|
| Bien la vous vosisse descrire,<br>Mès mi sens n'i porroit soffire. | Nè lingua nè scrittura<br>Non seria soficiente |

[1] Op. cit., pag. 31.
[2] Op. cit., pag. 37.
[3] Op. cit., pag. 124.

Mi sens! Qu'ai-ge dit? c'est du mains,
Non feroit voir nus sens humains,
Ne par vois vive ne par notes.

A dir chompiutamente
Le belleze, ch' auea.

Cionondimeno entrambi, dopo aver detto di essere impotenti a raffigurarla, non sanno rinunziare a qualche tentativo di descrizione; Jean ne ammira il vermiglio di rosa e la bianchezza di neve; Brunetto si ferma a ricordarne la „bianca fronte“ e le „labbra vermiglie“.

Delimitano il suo campo d' azione, contrappongono la finitezza e la temporaneità delle cose da essa create alla potenza infinita ed eterna di Dio.

R. de la R., 19993—4.

Onques riens ne fis pardurable,
Quanques ge fais est corrumpable

Tes., 279—82.

E uidi in sua fattura
Che ongne creatura,
Ch' auea chominciamento
Ueni' a finimento.

R. de la R., 20021—3.

Car jà n'iert riens fait par Nature,
Combien qu'ele i mete grans cure,
Qui ne faille en quelque saison.

Tes., 298—300.

Ma tutto mio labore
Quanto che io l' alumi
Chonvien che si consumi.

E di fronte a ciò, in entrambi i poemi, l' onnipotenza divina.

R. de la R., 20004—8.

Tant ai pooir povre et obnuble
Au regart de la grant poissance
Du Dieu qui voit en sa présence
La triple temporalité
Souz un moment d'éternité.

Tes., 301—7.

Esso è omnipotente,
Ma io non so neente,
Se non quanto choncede.
Esso tutto prouede
E è in ongne lato
E ssa ciò ch' è passato
E l futuro e l presente.

R. de la R., 20832—8.[1]

C'est li biaus miroers ma dame;
Jà ma dame riens ne séust,
Si ce bel miroer n'éust.
Cil la governe, cil la rieule,
Ma dame n'a point d'autre rieule;
Quanqu'ele set, il li aprist
Quant à la chamberière la prist.

Tes., 307—14.

Ma io non son sacciente
Se non di quel che uuole,
Mostrami chome suole,
Quello che uuol ch' io faccia,
E che uol ch' io disfaccia,
Ond' io son sua ourera
Di ciò ch' eso m' impera.

Ordinato che fu il mondo, la Natura fu da Dio preposta alle cose.

---

[1] È Génius che parla.

| R. de la R., 17708—9. | Tes., 315—6. |
|---|---|
| Tant m'enora, tant me tint chière, | Così in terra e inn aria |
| Qu'il m'establi sa chamberière; | M' a fatta sua uicharia |
| . . . . . . . . . . . . . | |
| . . . . . . . . . . . . . | |
| Por chamberière! certes vaire, | |
| Por conestable et por vicaire. | |

Per dimostrare la libera onnipotenza di Dio, tutti e due i poeti ricordano il fenomeno miracoloso dell' incarnazione e terminano nel medesimo modo:

| R. de la R., 20093—4. | Tes., 378—80. |
|---|---|
| Car por moi ne peut-ce pas estre | Che chontra l' arte mia |
| Que riens puisse de virge nestre. | Fu l suo ingeneramento |
| | E lo suo nascimento. |

Io credo che nessuno vorrà negare la singolarità delle rispondenze notate; esse mostrano, io penso, che non si tratta d' una semplice analogia, ma ci troviamo dinnanzi ad una vera e propria derivazione. Nè parlo di altri luoghi che per la differenza formale male si prestano ad un riavvicinamento persuasivo; non parlo del biasimo degli amori venali; non mi fermo sull' immancabile elogio dell' antica spontanea fecondità della terra, nè sul vantatissimo „os sublime“ dell' uomo, nè richiamo l' attenzione sui passi che si riferiscono ai pianeti, ai loro influssi sugli uomini e sulle cose, ai quattro umori costitutivi di qualsiasi complessione. Tutto ciò si trova nel Tesoretto e nel Roman de la Rose, ma si trova anche in altri autori non pochi; ed è quindi facile il dubbio. Pei riscontri da noi indicati il dubbio è distrutto dall' affinità dell' espressione e dall' identità della cornice episodica.

Anche nel Trésor Brunetto Latini parla della Natura[1]: „E sopra questa maniera e l' officio della natura, è Dio sovrano padre; ché egli è creatore, ed ella è creatura; egli è senza cominciamento ed ella con cominciamento; egli è comandatore, ed ella ubbidisce; egli non averà mai fine, ed ella finirà con tutto il suo lavoro; egli è del tutto potente, ed ella non ha potenza se non quella che Dio le ha data; egli sa tutte le cose passate e presenti e quelle che debbono essere, ed ella non sa se non quelle ch' egli le mostra; egli ordinò il mondo, ed ella eseguisce il suo ordinamento“. Si passa poi anche nel Tesoro a parlare di Cristo e di Maria.

Il Sundby[2] discute l' opinione che sul primo libro del Trésor si sia fatta sentire l' influenza dell' “Image du monde“ di Gautier de Metz. Benchè egli non giunga in proposito ad una conclusione sicura e non escluda il caso che i due autori sieno ricorsi ad

[1] Il Tesoro di B. Latini volgarizzato da Bono Giamboni, ed. Luigi Gaiter, Bologna, 1878, vol. I, pag. 27.

[2] Op. cit., pag. 83 e 99.

una fonte comune, benchè d' altra parte io non abbia avuta l' opportunità a lui non concessa di consultare direttamente l' opera di Gautier, pure mi pare verisimile l' uso di quest' ultimo da parte di Brunetto Latini. Il modo con cui Gautier espresse la sua concezione della Natura molto non differisce da quello con cui espresse la sua il nostro autore. Gautier disse che la Natura è nelle mani di Dio ciò che è la scure nelle mani del legnaiuolo;[1] un' immagine consimile ha il Tesoro: „La natura è a Dio come il martello è al fabbro".[2]

Taluno può pensare, dopo questo, che la fonte della prima parte del Trésor sia stata anche la fonte della parte corrispondente del Tesoretto. Io non nego che il Latini, quando componeva il suo poema italiano, già potesse conoscere l' „Image du monde"; ma non si può negare ch' egli allora conoscesse pure altri autori: Boezio, Alanus ab Insulis, Jean de Meun. Di Boezio è evidente l' influsso nella figurazione della Natura; di Jean de Meun abbiamo mostrate le tracce. Di Alano, in cui lo Scherillo vede la fonte prima dell' episodio italiano, non appaiono visibili i segni; il solo verso 316 „m' a fatta sua vicharia", cui non manca, come vedemmo, la rispondenza nel Roman de la Rose, potrebbe essere richiamato ad una frase del De Planctu Naturae „me igitur tanquam sui vicariam . . . destinavit".[3]

Ora tra le fonti del lib. I del Trésor dovrà ricordarsi prima di ogni altra il Tesoretto stesso. Del poema interrotto l' autore conservò sunteggiandole, per la sua trattazione della natura, le parti utili; le sfrondò degli ornamenti poetici, allegorici. Per gli ulteriori svolgimenti della materia più non ricorse alle opere che quegli ornamenti gli avevano fornito; è naturale che a Boezio ed a Jean egli abbia sostituito un lavoro, che più somigliava a quello nuovo cui s' era accinto: l' Image du Monde.

Già abbiamo contrapposte alle intenzioni artistiche del Tesoretto le intenzioni rigidamente scientifiche del Tesoro. Un fatto è tuttavia degno di nota: non interamente è l' elemento allegorico bandito dalla severa opera in prosa; v' ha un passo in cui l' autore personifica le discordi tendenze del proprio pensiero e ci presenta due figure, Paors e Seurtez in discussione tra loro.[4] Paor gli ricorda i biasimi della gente, l' imminenza dell' esilio; Seurtez lo conforta, gli dice le generose parole: „Toutes terres sont païs au preudome, aussi comme la mer as poissons. Où que je aille serai je en la moie terre, que nule terre ne m' est essil, neis estrange païs; car bien estre apartient à l' ome, non pas au leu". Orbene Paors e Seurtez si trovano pure entrambe in lotta tra loro nella continuazione di Jean de Meun.

---

[1] Cf. Le Grand d'Aussy, Notices et extraits des mss., V, 245.
[2] Lib. II, cap. 30.
[3] Migne CCX, 453 D.
[4] Trésor, ed. Chabaille, pag. 394—395.

Non possiamo dire concludendo che Brunetto Latini abbia rivelato il Roman de la Rose all' Italia. Non è tuttavia senza importanza osservare che il primo poema didattico-allegorico italiano, il primo esempio di un genere letterario a cui la nostra letteratura e l' universa letteratura poetica devono la loro gloria più splendida, ebbe per sua culla Parigi, non fu indipendente dagli influssi del Roman de la Rose. Nato come riflesso di una forma artistica già progredita, esso ci presenta i difetti di un' imitazione malaccorta, accusa l' assenza di un ingegno pronto, elevato; non manca però qualche volta dell' ingenua e spontanea freschezza dell' infanzia; le figure goffe e senza vita non si disegnano, come vedemmo, su uno sfondo convenzionale.

---

## Capitolo II.

---

## I rifacimenti.

### § I. Il „Fiore“.

Sorse in Toscana, sull' estremo del sec. XIII, il primo ed il più mirabile interprete italiano di Jean de Meun: il misterioso Durante[1]. Si potrebbe anzi dire più recisamente che noi avemmo in lui l' unico vero interprete del suo pensiero e della sua arte. Egli scoprì con sicurezza, non impedito dagli strani frequenti contrasti, l' anima del trovero; con sicurezza distinse dentro la molteplice, suntuosa farraggine delle materie, la nitida trama ideale. Basta una rapida occhiata all' opera sua per essere certi che su Durante il Roman de la Rose operò innanzi tutto ed in modo particolare come lieto poema d' amore: ciò che maggiormente gli piacque e lo indusse quindi a rifare in italiano il poema fu la sua chiassosa ed impudica allegria. Ci persuade di questo l' economia del lavoro: tutto ciò che non è strettamente necessario al logico sviluppo della materia amorosa è, in genere, omesso. E v' è di più. Egli che riduce a 232 sonetti i ventiduemila e più versi del Roman de la Rose e che quindi è costretto a sopprimere, a riassumere, ad abbreviare, si permette tuttavia qua e là alcune amplificazioni e a chi ricerchi da quali cause Durante può essere stato spinto alle sua traduzione non è certo inutile l' osservare che esse nella parte erotica abbondano più che altrove. Ma non va per questo dimenticato che se Durante tralasciò le allusioni storiche, le questioni di scienza e di teologia, conservò la parte più lunga e più notabile della satira. Nell' insieme del rifacimento la parte serbata a Falsembiante è considerevole

---

[1] Fu edito la 1a volta da Ferdinand Castets, Il Fiore, poème italien du XIIIe siècle en CCXXXII sonnets imités du Roman de la Rose par Durante, Paris 1881. Il Mazzatinti, Mss. italiani delle biblioteche di Francia vol. III, Roma 1888, (Indici e Cataloghi V), pag. 611 e sgg., ci ridiede meglio il testo. Por il son. IX accetta la correzione proposta dal D'Ancona, Varietà storiche e letterarie, serie 2a, pag. 29 n. Il codice dà: „E sì vidi Ragion col viso piano | Venir verso di me, e per la mano | Mi prese e disse: Tusse' si smagrato, | I' credo chettu a' troppo pensato | A que' chetti farà gittare invano“ Il D'Ancona corresse „smagato“ e rimandò al son. II, v. 1. Io manterrei smagrato e rimanderei al son. XLVII e al son. XLVIII dove sulla magrezza nuovamente s' insiste.

(son. LXXXVIII—CXXVI). Non solo la festività dell' elemento erotico adunque; ma anche lo attrasse la forza e la nobiltà dell' elemento satirico.

Osservazioni queste che, in così dolorosa privazione di notizie relative a Durante, hanno pure una discreta importanza biografica. Dopo di esse noi non ci possiamo immaginare il poeta che come uomo di festevole vita, d' indole epicurea, libero da scrupoli religiosi; e, poichè la lingua ch' egli usa ce lo rivela certamente toscano e molto probabilmente fiorentino ed è d' altra parte indubitabile la sua aristocratica origine, noi non abbiamo a durare troppa fatica per trovargli nell' ambiente fiorentino o toscano degli ultimi decenni di quel secolo i possibili camerati. Che il rifacimento sia degli ultimi decenni del sec. XIII o al massimo dei primissimi anni del sec. XIV fu, io credo, assodato. Alcuni tagliano fuori addirittura il sec. XIV, come il Castets; altri invece del sec. XIV lo ritengono con sicurezza, come p. es. il Gaspary[1]. Tra le non molte prove che sogliono essere base alla determinazione cronologica, rinunciando agli incerti criteri grammaticali e stilistici e al controverso argomento esterno del sonetto inviato al Brunelleschi, ricorderò i soli due fatti che ci possono dire veramente qualcosa e segnare i due termini estremi della composizione: la menzione fatta al son. XCII della morte di Sigieri (1284) e il silenzio del poeta sulle violente persecuzioni di Bonifacio VIII, ch' egli, volendo far rilevare di quali eccessi sia capace l' ipocrisia religiosa, avrebbe conoscendole ricordate, senza ricorrere a piccoli, insignificanti e facilmente dimenticabili avvenimenti locali.[2]

L' uomo adunque quasi interamente ci sfugge; a noi del resto importa sopratutto il traduttore e nel traduttore il poeta. Durante più che di tradurre si propone di imitare liberamente il modello che ha sotto gli occhi e che pienamente conosce, benchè, come dicemmo, ne voglia riprodurre soltanto gli elementi essenziali. Il concetto espresso negli ottonari francesi è presentato qualche volta in una veste del tutto diversa (son. CCXV). Sono rarissimi i casi in cui egli traduce alla lettera; e può essere utile per dare un' idea della sua fedeltà mettere di fronte due passi che meglio degli altri si corrispondono.

| R. de la R., vv. 11199 e sgg. | son. LXXVIII. |
|---|---|
| Li diez d'Amors, sans terme metre | Lo Dio d'amor per tutto 'l regnio manda |
| De leu ne de tens en sa letre, | Messagi e lettere a la baronia, |
| Toute sa baronie mande; | Ched avanti da lui ciaschedun sia; |
| As uns prie, as autre comande | Ad alcun priega e ad alcun comanda; |
| Qu'il viengnent à son parlement. | |
| Tuit sont venu sans contrement, | E che vorrà far lor una domanda, |
| Prest d'acomplir ce qu'il vorra, | La qual fornita converrà che-ssia, |

[1] Storia della lett. ital., trad. Zingarelli, Torino, 1887, vol. I, pag. 169.
[2] Trascrivo dal Mazzoni, Se possa il Fiore essere di Dante Alighieri, in Raccolta di studi crit. dedicata ad A. D'Ancona, Firenze 1901, pag. 659.

Seloncce que chascuns porra.
Briément les nomerai sans ordre,
Pour plus tost à ma rime mordre.

D' abatter il castel di Gielosia,
Sì che non vi dimori inn uscio banda.

Al giorno ciaschedun si presentò,
Presto di far il su' comandamento:
Dell' armadure ciaschedun pensò,

Per dar a Gielosia pene e tormento.
La baronia i' si vì nomerò
Secondo ched i' ò rimembramento.

Il poema non ha esempi frequenti di tale letteralità di versione (cf. forse son. CCXXVI). E tuttavia quanta libera snellezza nel pensiero e nel verso! Il rifacitore non vede inciampi; la fantasia gli suggerisce prontamente, giocondamente le idee secondarie e la rima. Qualche lieve mutamento non manca neppure qui: il concetto che chiude la poesia non è più, rigorosamente parlando, il concetto di Jean.

Dato un siffatto criterio generale, è naturale ch' egli trasponga, abbrevi, amplifichi, trasformi. Frequenti sono le trasposizioni. Egli ha presente al pensiero tutto quanto il poema ed attinge dappertutto, dagli ultimi versi, dai primi; da tutta l' immensa tavolozza egli prende con artistica e signorile disinvoltura i più opportuni colori (son. VI, VIII, XXVII, XXXIII etc.). Non mancano, come già osservammo, le amplificazioni; non però le solite amplificazioni ben note a chi sia famigliare coi rifacimenti dell' evo medio. Esse sono quasi tutte facilmente giustificabili; forse solo una volta, a proposito del son. CLXXVIII, si può negare col Castets l' opportunità di uno sviluppo ulteriore.

Talora anche si lascia l' autore trasportare dalla vivezza del sentimento, dall' onda del verso, dalle necessità metriche del sonetto ad aggiungere creando qualche cosa di suo. Talvolta è solo un' immagine che rende l' impressione più forte e più piena (son. XLI, 14); talvolta, ed è cosa naturalissima, egli, scrittore italiano, allude a qualche vicenda o a qualche località della patria: onde il malizioso accenno alle gelosie tra Lombardi e Toscani (son. XXII) e il ricordo di Benevento (son. CCIII) e quello dupplice di Bologna (son. XXIII e CCXI) e la memoria di Sigieri morto a ghiado a Orbivieto (son. XCII) e l' eco delle persecuzioni onde Prato, Arezzo e Firenze vennero contristate. Si tratta qualche volta di una nuova piccola situazione: così l' invio di Bel Sembiante e Dolce Riguardo da parte di Bellaccoglienza all' amante (son. XIX); così lo sbocciar dell' amore „del mese di Gienaio e non di Magio", mutamento forse suggerito da un ricordo personale. Il traduttore mette la sua persona in luogo di quella di Guillaume, come al nome di Guillaume sostituisce il suo. Egli non rinuncia mai alla sua personalità e non dubita a mostrare sensi aristocratici là oppunto ove l' originale francese manifesta la sua pietà per il popolo oppresso.

Frequentemente (son. CXLIX, 13—14; CCII, 12—14; CCXI, 12—14; CCXIX, 7—8) c' imbattiamo in uno, due versi, in un' intera terzina che non hanno riscontro nel testo francese e, per fortuna, un sonetto intero (XXXIII), uno dei più belli, anzi per il Castets il più notabile addirittura di tutto il poema, appartiene al poeta italiano.

In complesso, se anche può talora il raffrontatore preferire al rifacimento l' originale francese, si può riconoscere in Durante, e qui tutti sono concordi, abilità non piccola di traduttore.[1] Basta osservare il modo con cui rende il nome francese dei personaggi per avere una prova della sua acutezza, del suo buon gusto, della sua fantasia. A Dangier corrisponde Schifo, nè meglio si poteva comprendere in una parola tutta l' anima del personaggio; la freccia benigna Simplece è tradotta Angielicanza; Bel-Acueil diventa Bellaccoglienza ed è inutile osservare quanto la femminilità della figura conferisca alla naturalezza e alla verità del racconto; Déduit è una prima volta tradotto con Piacere, un' altra con Solazo; dame Oiseuse, anzichè in Madonna Ozio, si muta in Madonna Oziosa. Ma il Fiore non è solo di grandissimo interesse per l' erudito che studi la fortuna del Roman de la Rose in Italia e la sua fama, ormai ampia e sicura, non è tutta dovuta al tanto argomentare dei critici sulla paternità sua: molta anche si deve alla sua importanza artistica indubbiamente notevole. Il Castets, che lo pubblicò per il primo, non solo riconosceva la sicura, piena, sintetica conoscenza che del Roman de la Rose aveva l' autore italiano; scriveva anche che del Fiore la storia letteraria d' Italia avrebbe dovuto d' allora in poi tener conto e notava con compiacenza l' andatura facile e naturale del verso, l' armonia e la delicatezza dinotanti un poeta. Poeta questi è veramente. Ce ne diede la prima prova concependo così come concepì in generale la sua versione. Le parti del poema francese che più si avvicinano nella opprimente e antipoetica severità al trattato scientifico, alla dissertazione filosofica, all' esercitazione scolastica, si cercherebbero inutilmente nel rimaneggiamento italiano: in questo o sono addirittura omesse o ne appare solo, appena visibile, lo spunto fondamentale. Ed un poeta soltanto poteva poi effettuare, così come vedemmo, il suo rifacimento, spiegando tanta agilità fantastica nel trasporre, tanta acutezza e buon gusto nel fondere; dare all' opera sua un' impronta evidentissima di originalità e di soggettivismo, così che il poema, prodotto di due ingegni diversi, apparisse nella traduzione italiana prodotto di un ingegno solo. Dicemmo ch' egli qualche volta aggiunge di suo; citammo dei particolari da lui creati. Ma quelle sono minuzie su cui si potrebbe anche passare. Non si potrebbe invece passare, senza essere ingiusti, sopra altre novità più gravi, più generali; sopra certi caratteri ignoti al modello d' oltralpe e che interamente ne trasformano la fisionomia nel rifacimento nostro. Coloro che ammettono un' anima nazionale con caratteri, elementi

---

[1] „Abilità notevole“ si limitò ad attribuirgli il Gaspary, loc. cit.

e manifestazioni sue proprie (e certo in una qualche misura non si può non ammettere), facilmente qui vedrebbero espresse molte qualità eternamente vive o continuamente rinnovellantisi nella psiche italiana. Italiano essi proclamerebbero quel senso della misura che il nostra poeta possiede ed è, se non del tutto estraneo all' arte di Guillaume de Lorris, estraneo interamente all' arte di Jean de Meun; tutta nostra direbbero la limpida ed ordinata chiarezza con cui egli vede, rivivendola e dominandola, tutta la complessa materia francese e con cui spontanemente l' adagia nelle vive ed argute forme della sua poesia.[1]

Senza fermarmi su un terreno troppo malcerto e senza cercare l' influsso della stirpe là dove il rifacitore si sottrae inconsciamente, invincibilmente talora, all' esempio straniero, là dove aggiunge, dove toglie, dove illumina e colorisce con luce e con colori suoi proprî, mi contenterò di attribuire le doti testè osservate al carattere del poeta. Tralascerò pure, chè qui non mi pare il caso, ogni riferimento alla speciale coscienza storica di quel tempo. Il Gorra,[2] concludendo il suo utilissimo e diligente raffronto, dopo aver mostrato il distacco tra l' amore cantato da Guillaume e l' amore esaltato da Jean, dopo avere parlato a proposito del primo di „un vecchio indirizzo cavalleresco“ e a proposito del secondo di „un indirizzo innovatore“, dice del Fiore che si attiene a quest' ultimo: „Il Fiore rappresenta l' elemento nazionale, elemento che come dice il Gaspary era in opposizione diretta collo spirito feudale e cavalleresco e colle forme sociali che ne derivarono“. Quando si volesse sostenere persuasivamente codesto le discussioni avrebbero ad esser parecchie. Io abbandono volentieri le astratte convenzionalità; mi basta vedere in Durante un uomo che ebbe con Jean de Meun affinità psichiche molte e notabili; se dal suo rifacimento Guillaume scompare e domina esclusivo il continuatore, ciò dev' essere innanzi tutto avvenuto per un moto spontaneo della sua particolare persona morale. È poi facile che in lui all' impulso del sentimento si sia congiunta la voce semplice, ma infallibile del suo buon senso artistico: essa gli potè dire quello che ammisero pure taluni tra i moderni critici, pur non avendo con Jean de Meun alcuna spiritual parentela, che cioè il vero autore del Roman de la Rose non è Guillaume, ma Jean.

Vedemmo in che cosa da quest' ultimo Durante fosse diverso. Di altre diversità parlarono i critici; ma, per quel che a me pare, senza troppo valide basi. Il Torraca scrisse che mentre „Jean de M., potente nell' invettiva e nel sarcasmo, non sa maneggiar l' ironia,

---

[1] Già il Monaci, Una redazione italiana inedita del Romanzo della Rosa, in Giorn. di Filol. rom., vol. I, pag. 239, dando con pochi saggi l' annuncio dell' inedito poema, diceva essere bello osservare come il gusto e l' arte italiana avessero saputo appropriandosela trasformare la materia poetica di Francia e rifoggiarla in un modo più semplice e, a quanto pareva, più elegante dell' originale.

[2] Op. cit., pagg. 609—610.

non sa far sorridere", in ciò riesce invece il poeta del Fiore.[1] Il Percopo, rincarando fuor di misura la dose, aggiunge che l' autore nostro ha dato al poemetto italiano un' intonazione ed un colorito scherzoso che manca del tutto all' originale.[2] È interamente erronea quest' asserzione del Percopo; ed è, se non interamente, certo per molte parti erronea l' idea del Torraca. L' ironia non manca nel Roman de la Rose; non vi manca lo scherzo e il sorriso. Ma sono tenui, fuggevoli riflessi, che si distinguono appena sullo sfondo ampio dalle tinte più caricate; mentre sono visibilissimi sulla superficie più ristretta e più tersa del nuovo poema. Così non oserei affermare col Castets che il tono dell' invettiva contro l' ipocrisia religiosa superi presso Durante in vivacità il suo stesso modello; nè col Percopo[3] che più grave e più villana sia la sua satira contro le donne. Mi pare però che l' autore italiano superi quello francese nello scetticismo, nell' incredulità schernitrice e beffarda. Entrambi hanno un contegno irriverente verso le cose sacre ed i religiosi; ma Jean non ha un passo come questo che Durante mette in bocca ad Amore (son. V, 11—14):

> Fa che m'adori, chéd i' son tu' deo;
> Ed ogn' altra credenza metti a parte,
> Nè non creder nè Lucha, nè Matteo,
> Nè Marco, nè Giovanni.

Si osservi, ritornando un' ultima volta al poeta, la freschezza e la spontaneità di questo stile, il tono brioso e spigliato. Durante seppe conservare queste preziose qualità del suo modello, pur sostituendo al monotono e facilissimo metro del testo francese un organismo metrico più difficile e complicato. Non parve al D' Ancona che il sonetto fosse conveniente alla narrazione continuata e che potesse essere adatto a servire di strofa; i difetti provenienti da un uso siffatto erano già stati avvertiti dal Castets nella sua prefazione ben nota. Questo può essere vero in generale; però nel nostro caso particolare mi pare abbia ragione chi riconobbe l' opportunità di un tal metro che aiutava assai il raddensamento della materia, mentre ciascun sonetto veniva ad essere un quadretto di ben determinati contorni.[4] „Arte ammirevole" chiamerò anch' io col Zingarelli l' arte del Fiore.[5] Non aggiungerò però, com' egli aggiunge, ch' essa arte è tuttavia ingenua e pedestre. Alcuni versi forniti d' un certo dantesco vigore erano già stati additati dal

---

[1] Nuove rassegne, Livorno 1898, pag. 92.

[2] La poesia giocosa, Milano, Vallardi (in continuazione). È strano che il P. prenda in esame il Fiore tra le opere giocose soltanto per l' episodio della Vecchia. Altri elementi di giocosità vi si sarebbero potuti indicare.

[3] Op. cit., pag. 93.

[4] Cf. Mazzoni, op. cit. e D'Ovidio in Bull. soc. dant. it., X, 1903, pag. 273—292.

[5] Op. cit., pag. 707.

Castets; e più tardi il Torraca[1] „in questo pregevole frutto dell' ingegno italiano tornante alla patria dopo cinque secoli cogli onori dovuti alla sua grande antichità e alla sua non piccola importanza" ritrovò immagini e versi che fermano e fanno pensare. Non sempre ingenuo e pedestre adunque il poema!

## § II. Il „Detto d' amore".

Il „Fiore" non è l' unico rifacimento italiano del „Roman de la Rose" che sia giunto a noi; un altro ce ne giunse assai più meschino di proporzioni e assai più povero d' arte; e ci giunse miseramente, senza titolo, senza nome d' autore, lacero ed incompiuto.[2] Di quei 480 versi poco si occuparono i critici; che si trattasse di un vero e proprio rifacimento non fu sospettato da alcuno.[3] Io già non dico che il poemetto, quando fosse da noi posseduto intero, ci presenterebbe anche intera, costretta entro i brevi confini di un detto, la favola fondamentale del romanzo francese; tutta non la riproduce nemmeno il Fiore. Ser Durante, che traducendo l' opera di Jean de Meun non ne perde mai di vista lo scopo vero, cioè il racconto dell' avventura amorosa, diventa dell' avventura l' eroe e sono le sue vicende ch' egli immagina di raccontare o che realmente, colle parole di un altro poeta, racconta. Egli s' è innamorato nel mese di gennaio: tutta la prima parte del poema di Guillaume, intesa a dare un magnifico sfondo primaverile alla narrazione, è necessariamente soppressa. Così succede per l' anonimo autore del Detto. Anche per lui il grande romanzo è essenzialmente una storia d' amore; il nucleo principale gli par costituito dai casi di Guillaume che, lasciato solo dal dio d' Amore, cui s' è fatto servo, deve reggere a molte prove prima che il dio

---

[1] Op. cit., pag. 91.

[2] Il Detto d' amore, antiche rime volgari imitate del Roman de la Rose, ed. da S. Morpurgo, dal codice laurenziano-ashburnhamiano 1234, in Propugnatore N. S. vol. I, part. I, 1888, pagg. 18—61.

[3] L' editore di esso, il Morpurgo, parla soltanto di parziali riscontri; prova opportunamente con essi che l' imitazione del R. de la R. è stata diretta. Il Mussafia nella sua Proposta di correzioni al Detto d' amore in Propugnatore 1888, parte II, pag. 419—427, una volta sola si ricorda che il Detto è un' imitazione e quasi traduzione e che quindi era utile ricorrere nei casi dubbi alla fonte, e ciò a proposito del v. 466 che il Morpurgo scrive: „fè chedo a San Giusto" e che egli corregge „fè che do san Giusto", basandosi sul costrutto francese „foi que doi Dieu" e simili. (Cf. l' identica correzione del Gaspary in Ztschr. f. r. Ph. XII, 1888, 573—4.) A me pare che un minuto e continuato raffronto possa riuscire di qualche vantaggio non solo allo studio della fortuna del celebre romanzo francese, ma anche alla più sicura e più intera comprensione del testo italiano. Si vedrà come il confronto col R. de la R. serva a confermare alcune proposte del Mussafia e a mostrare l' inaccettabilità di alcune altre. Il Novati, nel suo vol. già citato „Attraverso il M. E.", pag. 226, dice che il Detto ha coll' opera del gran poeta di Meun rapporti forse meno immediati di quanto generalmente si creda. A me pare invece di poter dare una portata assai più ampia e più generale alle conclusioni cui logicamente è venuto il Morpurgo.

riapparisca a premiarlo della sua costanza. Colla riapparizione del dio il poema è per lui virtualmente finito. Questa tela il rifacitore vorrebbe egli pure ritessere; e quando, nei primi versi, egli ci dice che Amore

(v. 17—22) è sì cortese,
Che chi gli sta cortese,
Od a man giunte avante,
Esso sì 'l mette avante
Di ciò ched e' disira
E di tutto il disir' à.

pare al lettore che anche l' anonimo desuma ciò dalla sua personale esperienza e che anche il detto debba chiudersi con l' inno della vittoria. Ma il nuovo poeta che si sostituisce a Guillaume non ha ancora, come Guillaume, raggiunta la meta; egli non ha visto ancora appagate le sue speranze,[1] anzi non sa neppure se Madonna gli corrisponda.[2] Perchè il suo lavoro abbia carattere soggettivo, egli dovrà avrestarsi prima del ritorno del dio.[3]

Chi consideri con me in tal maniera le relazioni del Detto col R. de la R. riconosce al piccolo poema una discreta unità; l' anonimo non avrebbe ritrattato tutto il R. de la R., ma avrebbe rifatta come opera a sè una sua non piccola parte. Partendo dal momento in cui Amore lo ha „inservito", egli ricorda le varie circostanze che via via posero in pericolo la sua fedeltà; vengono successivamente innanzi le figure di Ragione, di Gelosia, di Ricchezza. Il concetto informatore di tutta l' opera è che Amore non vuole dai suoi fedeli se non la piena sottomissione a sè ed ai suoi comandi, concetto più volte ed in più fogge espresso nel romanzo francese. L' anonimo per il suo svolgimento si serve bensì del materiale che il suo modello gli offre, ma lo atteggia con ordine nuovo. I due contrasti tra l' Amant e Raison sono opportunamente fusi in un contrasto solo; e l' autore che comincia il suo Detto colle lodi del Dio, dopo aver dichiarati inutili i suggerimenti di Ragione, inefficaci gli ostacoli frapposti da Gelosia, impossibili gli aiuti di Ricchezza, ritorna terminando al suo primo pensiero: che in Amore e nell' adempimento dei suoi comandi sta per l' amante la vera e sola salvezza. Dopo i consigli di Ragione e di Riccheza, risposta ultima e definitiva i consigli del dio. Io sono persuaso che ben pochi versi del Detto sono andati perduti. Che non dovesse essere molto lontana la fine si può sostenere non solo per

---

[1] Cf. vv. 66—70.
[2] Cf. vv. 44—45.
[3] Non credo che così si sia atteggiato il morigerato rifacitore per non esser costretto a riprodurre lo scabroso episodio finale. Ch' egli avesse una natura delicata, press' a poco come Guillaume, fu creduto; io non ho ragione alcuna per crederlo. Il Detto avrebbe sempre potuto avere come chiusa la chiusa solita di tante poesie d' amore: un' elogio finale alla benignità del dio che ha cambiato „la sua fereza in pietanza".

la natura comune a questo genere di componimenti, per il verso 459 „Mi' detto ancor non fino“, per la difficoltà che dopo tanto seguirsi di rime difficilissime doveva sentire l' autore di continuare l' immane sforzo, come crede il Morpurgo,[1] ma anche perchè l' impressione che il termine sia vicino si ha esaminando, come noi facemmo, l' opera nel suo complesso. Se anche il Detto fu una volta molto più lungo di quel che ragionevolmente possiamo congetturare, nella parte a noi non giunta molto difficilmente il R. de la R. era ancora seguito. L' anonimo scrive quella che si potrebbe chiamare „La buona sofferenza in amore“; ora la storia della fedeltà dell' Amant nel R. de la R. finisce colla seconda apparizione di Amour; questi viene appunto per premiarlo della sua perseveranza e quel che segue è lotta finale in cui la fede non può più essere scossa, perchè il dio è vicino e la vittoria è certa.

Il tema svolto dall' anonimo è un tema assai caro ai nostri antichi rimatori e si potrebbe anche credere ch' egli non abbia avuto per nulla l' idea di volgere in italiano, in quella maniera che l' indole sua e le particolari sue condizioni gli consentivano, l' opera forestiera; ma che tutta l' originalità del suo lavoro stia nell' essere ricorso ad un gran poema didattico per rinforzare ed ampliare lo svolgimento d' un tema lirico. Ciò a me non pare; mi fa vedere in lui realmente un traduttore lo stesso stile ch' egli adottò dei settenari accoppiati a rime equivoche, imitazione evidente della forma metrica del suo modello. È naturale poi che precisamente dalla nostra lirica amorosa egli sia stato preparato a capire ed a gustare specialmente quella parte del romanzo francese; della nuova opera dovevano incontrare particolarmente le parti che meglio consonavano colla coscienza letteraria nostra. Egli riprende al poema quello che il poema aveva a sua volta preso alla lirica; quando può gli restituisce la sua forma primitiva; e c' è un caso, uno solo, in cui le alterazioni gli paiono troppo profonde per essere riparate e allora lascia il poema. Nel Detto ci troviamo dinnanzi ad un elemento che ci allontana assai dal R. de la R.: la donna. Nel R. de la R., nel poema in cui tutta l' arte d' amore è rinchiusa, in cui si descrivono della donna gl' impulsi, le ritrosie, le lotte, la conquista, la donna non vive. Al poeta nostro non piacque conservare l' allegoria della rosa e tanto meno quella frigida e disgraziata di Bel-Acueil. Egli si volge alla donna solita dei poeti, a quella che è la più bella fra tutte le donne viventi. Ne descrive, proprio nel cuore dell' opera, le bellezze (vv. 161—270). Osservò bene il Morpurgo[2] che tutta questa „partita“ del Detto si discosta affatto dal R. de la R. Il Torraca[3] invece ricorda, contraddicendolo, le descrizioni di Oiseuse, Leesce, Biautés, che

---

[1] Op. cit., pag. 27—28.

[2] Op. cit., pag. 30. Il Morpurgo ne aveva già discorso in Rivista critica della lett. ital., vol. II, pag. 135.

[3] Op. cit., pagg. 104—9.

l' autore del Detto potè bene avere presenti. Ma un attento confronto con le descrizioni accennate mi costringe a negare qualsiasi relazione. Anzi è presumibile che il poeta abbia avuto addirittura dinnanzi uno o più altri modelli determinati; perchè qualora avesse lavorato di fantasia, conoscendo egli il poema, qualche elemento di esso gli sarebbe tornato inconsciamente al pensiero.[1]

Già in questo egli ci appare alquanto alieno dall' allegoria. Lo stesso Dieu d' Amour che aveva presso i due poeti di Francia ricevuta una forma abbastanza determinata, ritorna l' essere astratto che i poeti provenzali ed i poeti nostri lodavano, a cui parlavano, di cui si lagnavano, pur conservandolo sempre una vuota idea generale.[2] E parimenti si spogliano della loro piccola drammaticità le altre figure riducendosi a puri nomi od a pure voci; parlo di Ragione, di Gielosia, di Richeza. C' è un episodietto che ci dà, io credo, assai bene la misura delle qualità allegoriche del nostro poeta: quello di Povertà e d' Inbolare (vv. 318—342). Esso ci

---

[1] Le ciglia di Madonna sono „ben voltati“ (!) e sono sempre „votis“ nel R. de la R.; Madonna „ha più dolcie alena | che nessuna pantera“ e di Oiseuse si dice: „douce aleine ot et savorée“. Ecco i soli raffronti possibili; a cui però, in tanta generalità di uso, non si può dare alcun peso. E ancora l' anonimo dice che la „lucie“ di madonna oscura la luce del sole, a quel modo che il sole offusca la luna; il R. de la R. presentava invece due volte all' imitatore un' altra comparazione: quella della luna e delle stelle. Il nostro autore usa tanto la parte di Guillaume, quanto quella di Jean; ma non attinge, come l' autore del Fiore, concetti e immagini da tutto quanto il poema, dominando colla fantasia nella sua integrità l' ampia tela. Il dupplice colloquio dell' Amant con Amour, il dupplice contrasto dell' Amant e Raison, il contrasto dell' Amant e Richece, sono gli episodi a cui egli si limita senza quasi mai varcarne i confini; la libertà sola che si concede è di saltare impetuosamente dall' uno all' altro autore, da Guillaume a Jean, da Jean a Guillaume; entrambi fanno discorrere l' Amant con Raison e con Amour ed egli contamina i quattro episodi servendosene come fossero due soli. Potrebbe anzi un lettore disattento credere ch' egli avesse dinnanzi non il poema intero, ma un' antologia costituita di quei soli episodi. In realtà egli mostra di conoscere tutto il poema. Le prime parole del contrasto tra l' amante e Ricchezza sono tolte dal discorso di Amis:

| (v. 277—9) | R. de la R., v. 8639 |
|---|---|
| Ben ci à egli un camino<br>Più corto; nè 'l chamino,<br>Per ciò ch' i' nonn' ò entrata. | Puet-l'en bien plus brief voie eslire<br><br>e prima, vv. 8636—7<br>Oïl, un chemin bel et gent,<br>Mès il n'est preus à povre gent. |

Il rapido accenno a Gelosia (vv. 271—6) non è ispirato da nessun passo particolare, ma è desunto dalla trama generale di tutta l' opera. — E agli ultimi momenti dell' allegorica lotta, quando Vénus conquista il castello di Jalousie, alludono certamente le parole di Richeza all' amante:

(vv. 300—3) Se fai che Veno inprenda
La guerra a Gielosia,
Come che 'n gielo sia,
Convien ch' ella si renda.

L' immagine del „gelo“ era certo associata nella mente di chi scriveva colle immagini del tizzone, e dell' incendio finale.

[2] Vedi Gaspary, La scuola poet. siciliana, Livorno 1882, pag. 79.

dice chiaro che l' autore si è vivissimamente compiaciuto dell' arguta trovata allegorica di J. de M.; (di allegorie, d' altra parte, amava anche ornarsi un poco, come vedremo, la lirica). Ciò è dimostrato da una certa abbondanza di particolari dovuti al nostro autore: spetta a lui l' enumerazione di quelle cose che Povertà toglie all' amante; sono suoi i due più bei versi del Detto (parlo di beltà relativa, s' intende!), quelli in cui ci descrive l' impiccato:

(vv. 341—2) E danza a ssuon di vento
Sanz' ave' mai avento.

Ma c' è nel tempo stesso la prova che il poeta italiano non era molto destro nell' uso dell' allegoria. Non alludo al fatto che qui Povertà è fatta figlia di Cuor-Fallito; ciò potrebbe anche spiegarsi.[1] Si noti piuttosto che nel R. de la R. si dice che Cuer-Faillis pensa tutto il giorno con infinito spavento alla corda cui dovranno pendere „Larrecin son fils le tremblant“ quando lo sorprenderanno a rubare. Nel Detto non è Inbolare che muore; ma quelli che da lui non si sanno astenere e difendere. La personalità allegorica si perde nell' antica significazione del nome comune.

Vediamo del resto, se passiamo dopo aver visto l' insieme a considerare i singoli punti, che son pochissimi i casi in cui egli si discosta dal suo originale e ben poco c' è da aggiungere a quanto finora dicemmo. Egli si contenta di dare un piccolo svolgimento ulteriore all' idea attinta al romanzo,[2] o di caricar un poco il tono come là ove fa dire dall' amante a Ragione:

(vv. 157—160) E per ciò non ti credo
Se ttu diciessi il Credo
E 'l Paternostro e ll' Ave,
Sí poco in te senn' àve.

L' Amant non ha peli sulla lingua quando discorre con Raison; tuttavia non raggiunge l' oltracotanza del nostro Amante; non afferma mai così malignamente l' insipienza della sua ammonitrice. Ricorre talora ad una similitudine nuova. Ragione asserisce che chi si fida in Amore è come chi spreca le sua semenza in un campo cattivo (vv. 100—5). Sarebbe troppa arditezza il vederci una reminiscenza della similitudine adoperata dall' Amant, dopo l' imprigionamento di Bel-Acueil per dare un' idea del suo dolore. Anche allora egli si paragona al contadino che non riceve premio dalle sue fatiche; ma mentre nel R. de la R. è una mala nube che distrugge le biade ancor tenere, qui ha colpa l' indole mala del campo. Sicuramente nuovo è il paragone di chi non segue il diritto cammino della lealtà coll' alfiere degli scacchi che va obliquamente (vv. 455—456).

Queste poche cose non c' impediscono però di asserire in generale che tutto il Detto è attinto dal romanzo francese. En-

---

[1] Nel R. de la R. Povertà non è figlia, ma moglie di Cuor-Fallito.
[2] vv. 122—4.

trambe le similitudini menzionate rampollarono forse dall' obbligo della rima; ed è pure la tirannia della struttura metrica che vietò al poeta di essere, tranne pochi casi, un traduttor letterale. Egli suole esprimere l' idea con propria forma, riducendola talora negli stretti confini d' un verso o d' una parola, mentre nel R. de la R. è svolta con eccessiva ricchezza di particolari, affogata in un torrente d' idee secondarie. Il determinare le rispondenze tra i due testi non è quindi facile; il Morpurgo non rilevò che i riscontri letterali più appariscenti.[1] Fin dai primi versi (1—5) egli lascia vedere quale sarà il tenore generale del suo tradurre: „È Amore stesso che comanda al poeta di cantar le sue lodi e di comporre in suo onore un detto degno di chi lo riceve e atto a mostrare a tutti la fedeltà di chi scrive". Anche Guillaume al principio del suo poema dice di voler mettere in rima il suo sogno, perchè tale è il volere di Amore: „Qu' amors le me prie et commande". Ma non è questo il verso di cui scrivendo si ricordò il nostro autore o almeno non è il solo. Nel discorso tenuto da Amour ai suoi guerrieri, in cui si fa l' elogio di Guillaume e di Jean, Jean gli fa dire intorno al suo predecessore:

(vv. 11312—5) Et plus encor me doit servir,
Car por ma grâce déservir
Doit-il comencier le Romans
Où seront mis tuit mi comans.

La stessa idea adunque di comporre un lavoro come pegno di fedeltà al dio. Quanto al concetto della fama e della diffusione di cui l' opera deve godere (v. 4), si veda ciò che Amour dice di J. de M.:

(vv. 11406—9) Il fléutera nos paroles
Par quarrefours et par escoles,

[1] Non tutti e non sempre esattamente; indicherò perciò col numero dei versi i passi che si corrispondono, integrando e modificando talora i riscontri dell' editore del Detto. Cf. il v. 20 e il v. 64 col più volte ripetuto „te metra en haut degrè", concordanza letterale sfuggita al Morpurgo, poichè citando alcune concordanze di dettato tra il Detto ed il Fiore, proprio là dove entrambi seguono meno fedelmente il modello comune, ricorda pure il v. 64; v. 69 e R. de la R. v. 4975 (Morp.); vv. 94—95 e R. de la R. vv. 3063—4 (Morp.); v. 117 e R. de la R. v. 6533; i già citati vv. 277—9 e R. de la R. vv. 8639—40; vv. 282—4 e R. de la R. v. 10817; vv. 285—289 e R. de la R. vv. 10823—6; vv. 294—6 e R. de la R. vv. 11009—10; v. 297 e R. de la R. v. 11018; il v. 397 e i vv. 401—2 e R. de la R. vv. 2135—9 (il Morp. fa corrispondere i vv. del R. de la R. 2135—40, ma gli ultimi tre vv. non sono tradotti nel Detto); vv. 409—11 e R. de la R. vv. 2207—8 (Morp.); vv. 412—3 e R. de la R. v. 2200; vv. 416—20 e R. de la R. vv. 2213—5 (Morp.); vv. 421—2 e R. de la R. vv. 2209—10 (il Morp. estende il confronto fino al v. 2212, ma soltando i primi due vv. sono qui riprodotti); vv. 423—6 e R. de la R. vv. 2202—4 (Morp.); vv. 427—38 e R. de la R. vv. 2151—60 (Morp.); v. 439 e R. de la R. v. 2144; v. 440—8 e R. de la R. vv. 2121—6 (Morp.); v. 449 (sie largo) e R. de la R. vv. 2221 e sgg.; vv. 449—458 e R. de la R. vv. 2249—58; vv. 459 e sgg. e R. de la R. vv. 2699 e sgg.

Selonc le langage de France,
Par tout le règne en audience.

Non credo necessario moltiplicare gli esempi. Basti l' avere avvertito che è in genere impossibile per il Detto quell' agevole modo di risponsione che rende comoda spesso la fatica del raffrontatore.[1] Io mi limiterò a quei raffronti donde possono ricavare qualche vantaggio i numerosi problemi d' interpretazione che l' oscurissimo poemetto ci offre. L' editore disse di abbandonare assai volentieri ad altri più esperti o più fortunati alcuni luoghi cui le sue forze o la sua fantasia non eran bastate.[2] L' ingegnoso e fortunato solutore degli indovinelli non sarò io in questo caso, ma il Roman de la Rose.

Tra i comandamenti d' Amore leggiamo:

(vv. 403—5) Cortese e franco e pro'
Convien che sie, e pro',
Salute e doni e' rendi.

Il Morpurgo interpreta: „e renda a lui grazie e saluti e tributi". Il Mussafia[3] unì invece il 2ª „pro'" al v. 405, col senso avverbiale di bene; intuì che „doni" non poteva essere sostantivo, ma non riuscì colla sua proposta a levare le difficoltà. Io leggo il v. 404 come suggerisce il Mussafia ed il 405 così corretto:

Salute e doni e rendi.

cioè, sii pronto nel salutare e nel restituire il saluto, il che è appunto uno dei precetti di Amour:

(v. 11155) Salus doi tost doner et rendre.

Richezza dice all' amante:

(vv. 312—3) E sí avrai ad oste
Folle-Largheza mala.

Il Morpurgo traduce: „e così avrai per nemica la malvagia Prodigalità". Così non avrebbe interpretato se invece di far corrispondere ai vv. 314 e sgg. del Detto i vv. 8705—9 del R. de la R., che servono bensì di riscontro, ma solo di riscontro parziale, avesse letto nel poema francese:

---

[1] Il Morp. crede di poter contrapporre ai vv. 106—110 i vv. del R. de la R. 6678—82. Ma nei cinque versi dell' anonimo abbiamo la sintesi di una più grande parte del discorso di Raison; nei vv. citati dal Morp. manca ad es. l' idea dell' infinità di amore che è invecce espressa nei versi antecedenti (6540—1 „Tant que jamés ne te faudra | Nule chose qui te conviengne"). Un ragionamento consimile si può fare per i vv. 111—3, in cui è come di fuggita accennato un argomento che J. de M. svolge in molte, troppe centinaia di versi (cf. vol. I, pagg. 195—299).

[2] Op. cit., pag. 29.

[3] Op. cit., pag. 426.

(vv. 10851—5) Dedens l' ostel Fole-Largesce,
Qui si les aprovoie et blesce,
Que puis puéent envis garir,
Tant lor set chier vendre et mérir
Son servise et son ostelage,
. . . . . . . . . . .

Non si tratta quindi di guerra, ma semplicemente di albergo.

L' amante, cioè il poeta, dice di Ragione:

(vv. 79—80) Ella si fa diessa,
Né ffu' né fia di essa.

È inaccettabile la modificazione proposta, col massimo riserbo del resto, dal Mussafia[1] per il v. 79: „Ella sì fa, di' e ssa". Nel R. de la R. Raison vanta realmente la propria natura divina: (v. 6552) „Fille sui Dieu le sovrain père". Il. v. 80, tradotto dal Morpurgo „ma io non fui nè sarò suo fedele", non riesce forse sufficientemente chiaro. Si potrebbe credere ad un semplice contrasto tra la fedeltà ad Amore e la fedeltà a Ragione, mentre qui il poeta ricordava di certo il tentativo fatto da Raison per sostituirsi non ad Amour soltanto, ma a Madonna (cf. v. 6531—4).

Il contrasto tra Ragione e l' amante ha un punto oscurissimo:

(vv. 75—78) Ch' i' vo' c' Amor m' aleghi
Che che Ragion m' alleghi.
Di lei il me' cor sicur' à,
Né più di lei non cura.

Il v. 77 è stato interpretato dal Morpurgo: „il mio cuore ha sicurezza contro di lei". Il Mussafia,[2] dopo avere accennato alla possibilità di un „Di lei il me' cor sicura" nel senso intransitivo di „è sicuro", propone di cambiare senz' altro:

Di lei il me' cor sicur' ò
Né più di lei non curo.

Si può lasciare il testo immutato e risolvere la questione, solo ricordando il concetto su cui tanto s' insiste nell' opera di Guillaume, che il cuore dell' amante è proprietà di Amore. Resta così soggetto di „à" Amore stesso; cioè „Amore possiede il mio cuore interamente, sicuro da Ragione, libero da influssi di essa". Nè deve stupire il facile cambiamento del soggetto nell' ultimo verso.

Cadono per lo stesso motivo altri emendamenti ed altre interpretazioni dell' editore e del Mussafia. Il testo a penna del Detto d' amore ci dà i vv. 6—9 in questa forma:

Po' ch' e' m' ebe inservito
E ch' i' gli feci homagio,

---

[1] Op. cit., pag. 424.
[2] Op. cit., pag. 423.

I' l' ò tenuto homagio
E terò già ma' sempre.

Il Morpurgo espunse (v. 8) l' „ho" di homagio e a ciò fare egli si lasciò forse anche indurre da una frase che leggiamo in un passo analogo del Fiore e che verrebbe ad essere così solo leggerissimamente diversa (son. III) „E senpre lui tener a segnio' maggio". Ma se conserviamo la lezione del codice la concordanza col R. de la R. viene ad essere piena. Amour, discorrendo coll' Amant (e si badi che a questo discorso ci riconducono anche alcuni dei versi che seguono), gli dice rimproverandolo:

(vv. 11080—1) Par poi que tu ne me tosis
Mon homage.

Dovere del buon amante è di non togliere l' omaggio e qui il poeta si vanterebbe appunto di averlo conservato. „Homagio" nel primo caso sarebbe semplice atto di sottomissione, nel secondo condizione permanente. Il poeta promette pure di conservarlo per l' avvenire ed anche l' Amant:

(vv. 11117—8) Voil, sans jamès Raison ensivre,
En vostre loi morir et vivre.

Per quanta ripugnanza si abbia a mettere le mani nel testo, non si possono accettare così come sono le ultime parole di Ragione al poeta:

(vv. 119—21) Or mi rispondi e di',
Ch' egli è ancor gran dí
A farmi tua risposta.

Il Morpurgo le spiega: „or rispondimi e parla, chè molto tempo ancora avanza alla tua replica". Così non può essere certo ed è evidente la stranezza che avrebbe una risposta siffatta. Nel R. de la R. il modo con cui termina la chiaccherata di Raison mostra un' impazienza ben più naturale:

(vv. 7635—6) Or ne tiens plus ta bouche close,
Respon: Feras-tu ceste chose?

È probabile che i vv. 120—1 fossero interrogativi e press' a poco di questa forma:

Ché [aspetti] ancor gran dí
A farmi tua risposta?

dove quell' „aspetti" non è che un sinonimo del verbo genuino, che non mi venne fatto di ricostruire.[1]

Sibillino consiglio sarebbe quello di Amore all' amante:

[1] „Vegliare" ha in sè talora il senso della tardanza, dell' indugio. L' „egli" del testo morpurghiano mi farebbe pensare ad un „vegli".

(vv. 414—5) Non ti truovi di letto
Matino a qualche canto

se non ci fosse per fortuna il corrispondente nel R. de la R.:

(vv. 2551—4) Et por ce que l' en ne te voie
Devant la maison n' en la voie,
Gar que tu soies repairiés
Anciez que jors soit esclairiés.

Appare errata, da tale confronto, l' interpretazione del Morpurgo „Il mattino non ti trovi a giacere in qualche angolo di strada", doppoichè il poeta allude non al dormire ma al vegliare dell' innamorato sotto le finestre della bella; anche più errata ne risulta la spiegazione del Mussafia: „mattino non ti trovi a qualche canto di latto".[1]

Facendo gli elogi di Amore, il poeta dice di lui:

(vv. 391—4) E chi di lu' è preso,
Si vuol ch' e' sia apreso
D' ogne bell' ordinanza,
Ché 'l su' bellor dinanz' à.

Il Morpurgo interpreta: „Amore vuole che i suoi amici siano addottrinati d' ogni bel costume, però ch' eglino hanno innanzi a sè la magnificenza di lui". Non è chiaro. Io proporrei un' interpretazione diversa basata sulla considerazione che soggetto dell' ultimo verso sia Amore. „Amore vuole che il suo fedele sia adorno di ogni bella virtù, perchè egli ha innanzi a sè (come scopo) la sua bellezza (cioè la bellezza del suo fedele). È pensiero ricorrente in tutta la poesia amorosa, non ignoto al R. de la R., svolto nei versi seguenti del Detto, che Amore abbellisce, rende più virtuosi gli amanti; nel luogo in questione si aggiungerebbe soltanto che quest' opera di abbellimento, di rigenerazione estetica è appunto uno dei fini che si propone Amore quando s'impadronisce di un' anima. La virtù costituisce ed aumenta la bellezza, il vizio la deturpa; onde a „bellor" io crederei riferito il pronome del v. 400, che nella traduzione del Morpurgo sembra riferirsi ad Amore; (o ad altro che sia, chè qui la traduzione prosastica è tutt' altro che chiara).

Sul finire del Detto si parla dell' utilità degli amici in amore; e venuto a discorrere del perfetto amico il poeta soggiunge:

(vv. 472—3) E s' ài bella conpangna,
La tua fia più sicura.

È facile a scorgersi che il testo è corrotto. Io credo si debba correggere „E s' à bella conpangna". Tutto in tal modo diventa chiaro e si può per di più trovarne lo spunto nel R. de la R. (vv. 2714 e sgg.).

---

[1] Op. cit., pag. 426.

Delle interpretazioni fin qui da me stabilite io credo che difficilmente sarà messo in dubbio il valore. La designazione della fonte è per lo più sufficiente, persuasiva. Ne aggiungerò ora alcune altre, basate men sicuramente sull' analogia del R. de la R., fondate piuttosto su criteri logici generali, proposte insomma, semplici congetture.

Il poeta tesse l' elogio del dio:

(vv. 23—5) Amor non vuol logagio;
Ma e' vuol ben lo gagio
Che 'l tu' cuor sia lu' fermo.

Come poteva un traduttore del R. de la R. non pensare alla famosa scena in cui Amour con una chiave chiude il cuore dell' Amant?

(vv. 2013—6) Lors a de s' aumonière traite
Une petite clef bien faite,
. . . . . . . . . . . . .
O ceste, dist-il, fermeré
Ton cuer . . . . . . . . .

E se è naturale ch' egli ci abbia pensato, non potrebbe quel „fermo" essere un participio per „fermato" ed essere un gallicismo (in questo Detto ce ne son tanti!) corrispondente al francese „fermer"? Il verso non significherebbe più: „vuole che il cuore gli sia costante", come interpreta il Morpurgo, ma „che il cuore gli sia chiuso" come di fatto avviene nella fonte francese. Ciò rende anche più naturale il vocabolo „gagio".

L' autore continua svolgendo in più maniere l' idea che Amore non può mancare ai suoi fidi. Dice dapprima:

(vv. 54—6) . . . . I' nulla part' è
Ch' E 'non sia tutto presto
A fine amante presto,

traduzione un po libera dal R. de la R.:

(vv. 8046—8) Tous ses comans gardés; car jà
A son propos, combien qu' il tarde,
Ne faudra hons qui bien les garde.

Quindi continua:

(vv. 57—8) Cosi sue cose livera
A chi l' Amor no llivera.

„Così abbandona le cose di chi non pesa l' Amore" traduce il Morpurgo, interpretazione certamente errata, com' è quella dei versi che seguono. Il Mussafia[1] ne propone quindi una sua: „Amore concede sè e le cose sue a chi non lo abbandona e a chi si studia

[1] Op. cit. pag. 423.

di far penitenza tale ecc.". Egli avrebbe potuto anche sostenere la sua congettura, ricordando i vv. 389—90 del Detto stesso:

E sol lui per tesoro
Vuol ch' uon metta 'n tesoro.

A me ad ogni modo non pare improbabile una spiegazione più ovvia. Il primo „livera" potrebbe corrispondere semplicemente ad un „libera", laonde interpreterei: „L' amore libera, conduce in salvo le (sue) cose a chi non lo abbandona". „Sue" va riferito all' amante e una simile costruzione del possessivo in questo testo non poco aspro non deve riuscire strana. Talvolta nel R. de la R. si parla di Amour che conduce in porto la nave del fido vassallo.

Vediamo ora il contegno di Ragione rispetto ad Amore:

(vv. 81—6) Amor blasma, e disfama
E dicie ch' e' difama,
Ma non del mi' ciertano
Per ch' i' per le' ciertan' ò,
Che ciaschedun s' abatte
Me' che d' Amor sa, batte.

cioè: „Ragione biasima, toglie credito ad Amore, accusandolo di far perdere la buona fama, ma (ciò non dice) del mio (amore) certo"; il suo è un biasimo generale, non si limita al mio caso speciale". Il Morpurgo che traduce in modo simile al mio, mostra con un punto interrogativo di non essere certo della sua interpretazione; io penso invece ch' egli abbia colto perfettamente nel segno. La difficoltà nasce dal fatto che prima si parla di Amore come di una persona allegorica e poi, al v. 83, ove il vocabolo è sottinteso, come di una condizione astratta dello spirito; fenomeno che già abbiamo incontrato presso J. de M.

Dei tre ultimi versi il Morpurgo dice: „quanto a lei io tengo per fermo che ciascuno in cui s' incontra ella distoglie meglio che sa dall' amore". Certo il senso corre assai bene in questo nuovo italiano che presuppone però in quello antico un' inversione durissima e un' accezione non troppo comune del verbo „battere". „Battre" nel R. de la R. oltre al significato suo naturale ha quello di maltrattare:

(vv. 6613—4) Gar que Fortune ne t' abate,
Comment qu' el te tourmente et bate.

(Si noti la casualità dell' identica rima.) Io son tentato di proporre una nuova versione: „ciascuno in cui s' abbatte, ella maltratta in proporzione delle sue relazioni con Amore". „Me' che d' amor sa" si riferirebbe al malcapitato „chastié" da Ragione ed equivarrebbe „quanto più è pratico delle faccende d' amore".

Il poeta rispondendo a Ragione (vv. 129—46) adopera espressioni un po' oscure:

(vv. 130—1) I' ò salda ragione
Con Amor . . . . . .

secondo il Morpurgo, „io fo compagnia sicura con Amore". Io intenderei semplicemente, considerando „salda" equivalente di „saldata", „io ho conchiuso un contratto con Amore". „Ragione" corrisponderebbe così al „covenans" del R. de la R. (v. 7656).

(v. 135) È la ragion dannata

cioè, come disse bene il Morpurgo, „il conto è saldato". Che cosa si vuol dire con questo? Nel contratto l' obbligo a cui è sottoposto l' amante è di vivere „sans jamés Raison ensivre". Egli deve respingere Raison; onde da essa seccato ed assalito, invece di dirle rudemente „io ti scaccio", così si esprime: „(In questo momento) vien (da me) saldato il mio conto; perciò per quanto mi riguarda per te la è finita e finita la fu del resto fin da quanto ecc.".

Procedendo di osservazione in osservazione noi siamo riusciti ad un commento quasi totale dell' opera. Parecchie altre cose altri potrebbe forse notare ancora, alcune tralascio io medesimo, chè forse troppo oramai ci siamo indugiati su questo meschino poemetto. Il lettore stesso, da noi informato dei veri rapporti che corrono tra il Detto ed il R. de la R., può ora da sè misurare il valore di certe asserzioni che io non prendo in esame: fare giustizia ad es. della bizzarra congettura del Mussafia che vede nell' Envia del Detto (vv. 152—6) nientemeno che il Piacere. Il lettore stesso può pure facilmente scoprire, leggendo i non più oscurissimi versi, in quali punti il testo può ancora essere leggermente modificato e l' interpunzione corretta.[1]

La nostra scrupolosità di ricercatore ci ha spinti, dopo tutto, ad un' ultima indagine; ci siamo cioè domandato quanta e quale potesse essere l' influenza del R. de la R. sulla parte del Detto per noi perduta: non alludo alla parte finale, chè di quella già discorremmo; alludo alla lacuna che c' è a mezzo dell' opera dopo il v. 360. La conclusione fu ch' essa dovette essere piccolissima,

[1] Vedrà ad es. se il „signo ri'" del v. 90 non si possa per caso condurre a significare, anzichè „rio segno", rio signore (cf. Fiore XXXVIII 1—2); se i vv. 147—50 non sieno meglio distribuiti in questa maniera: „Or come vivere' eo | Sanz' Amor? vive reo | Chi si governa al mondo | Sanz' Amor; egli è móndo" etc.; si deciderà, quanto ai vv. 25—8, per l' interpretazione del Morpurgo o per quella del Mussafia, chè entrambe hanno qualche buona ragione in loro favore. A me invero non par migliore quella del primo che invece di leggere: „I' t' afermo | Di ciò che ttu domandi" preferisce leggere: „I' t' afermo! | Di' ciò che ttu domandi". La frase" I' t' afermo" può a primo aspetto parere strana, ma può anch' essa spiegarsi col R. de la R. L'Amant ha invitato il dio a mettergli sotto chiave il cuore e ciò per mostragli che è animato dalle migliori intenzioni; ma, dopo ciò, non contento, lo prega ancora di ricevere con benigno animo i suoi servigi e allora Amour dà la formale conferma alle sudditanza di lui. La frase „Ton servise prendré en gré" può rispondere al nostro „io ti confermo".

dappoichè piccolissima dovette pure essere la parte che manca. È probabile che col v. 360 finisca il discorso di Richeza. Nel testo francese è assai breve la risposta dell' Amant alle parole di Richece, anzi, all' ultima ribattuta di quest' ultima, senz' aggiungere altro si allontana; ma una risposta pur c' è. L' ultimo frammento del Detto potrebbe costituire quasi intera la risposta dell' amante. Egli rispondendo non poteva rispondere altro da quello che là si contiene; cioè „Io per vincere aspetterò l' aiuto di Amore che non può esser negato. Il ricorrere ad altri mezzi, come alla ricchezza, è un offendere il dio, che non ricchi vuole i suoi fedeli, ma provvisti di queste e queste altre doti“ (e qui l' enumerazione delle doti di un amante o, in altre parole, dei precetti di Amore poteva anche parer naturale). La lacuna tra i due frammenti sarebbe perciò molto breve. Ma c' è un' altra ipotesi più probabile: quella che già fu da noi enunciata e che pure si concilia ottimamente colla brevità della lacuna. Chiusa la parentesi costituita dal contrasto con Richeza, l' autore si riallaccerebbe colle cose dette innanzi; dopo aver visto che le vie facili della vittoria gli sono precluse, ritorna a ragionare dell' unico cammino che gli rimane, pieno di difficoltà, di delusioni, di tormenti, confortato da una sola speranza: la speranza nell' aiuto del dio.

Dopo aver parlato del traduttore ci sarebbe gradito compito, come facemmo a proposito di Durante, parlare anche un po' del poeta; ma nei suoi tribolantissimi versi a rima equivoca nessun pensiero, nessuna immagine che possa farci credere ingiusto il silenzio in cui giace da secoli. Da quando con precisione non sappiamo. Arrischiata tuttavia non è l' opinione che il Detto ed il Fiore sieno contemporanei.

Non l' età e non la patria sola ebbero uguali i due rifacimenti; in più altre maniere volle accomunarli il destino. La medesima oscurità li ravvolse: non c' è il più piccolo fatto, la più piccola testimonianza per chi voglia sapere qualcosa intorno alle loro vicende. Essi, che forse erano nati a pochi anni d' intervallo tra loro, a pochi anni d' intervallo pure rinacquero: il Fiore nel 1881, il Detto nel 1888. La stessa mano che scrisse, forse sul finir del 300, l' unica copia ora esistente del Detto, ci diede pure, se ben vide la critica, l' unica copia ora esistente del Fiore. Nessuno sa quale storia abbia avuto l' unico manoscritto del Detto d' amore prima d' esser legato con altri frammenti di antichi manoscritti nel codice laurenziano-ashburnhamiano 1234; per quale motivo e dopo quali avventure faccia ora parte del codice H 438 della biblioteca della facoltà di medicina di Montpellier l' unico manoscritto del Fiore non fu sinora determinato; nè si può stabilire se colà, come il Castets[1] suppose, sia stato portato del presidente

[1] Il Fiore et ses critiques, in Revue des lang. rom., 4e série, vol. V, 1891, pagg. 309 e sgg.

Bouiher, grande amatore di manoscritti italiani e a cui un tempo il manoscritto appartenne, o se invece, come immaginò il Borgognoni[1] lo abbia colà composto un ignoto autore, forse uno studente italiano, il quale lo abbandonò o lo consegnò partendo a qualcuno che lo conservò nel silenzio. Curiose analogie, come ognun vede, e dovute al semplice caso. Fu impressionato da alcune di esse l' editore del Detto; ed essendogli parso per di più che nel Fiore scarseggiasse appunto la materia che meglio è svolta nel Detto e che tra i due testi ci fossero concordanze di espressione importanti, si lasciò sedurre da una bizzarrissima ipotesi: che le due opere avessero comune l' autore. La congettura non piacque; l' abbattè interamente la giudiziosa critica del Torraca.[2] Dalle rovine di essa sorse però non meno erronea una seconda opinione. Il Morpurgo aveva addotta come fondamento della sua tesi l' osservazione che il Fiore ed il Detto trattano materie diverse; aveva, per provare il diretto rapporto dei suoi settenari col R. de la R., rilevate quasi esclusivamente le concordanze letterali ond' è ricca l' ultima parte del Detto ed appariva dai suoi raffronti che tutta la precettistica amorosa di Guillaume è riprodotta dall' autore italiano. Si aggiunga che l' opinione dell' identità dei due autori doveva cadendo produrre l' opinione opposta della loro differenza assoluta. Era facile quindi che sorgesse in qualcuno l' idea che l' anonimo stesse a Guillaume, come Durante sta a Jean de Meun. Espresse tale concetto il Gorra.[3] Il Detto ed il Fiore ci darebbero perciò insieme uniti tutto il R. de la R.; rifletterebbero assai bene i due opposti caratteri delle due parti onde il Roman si compone: la delicata cortesia di Guillaume, il volgare sensualismo di Jean.

La confutazione di questa teoria è in tutta la precedente trattazione nostra; ad essa rimando il lettore, chè è giusto non rioda osservazioni già udite. E chiudo volentieri il capitolo. Il continuare a discorrere dell' anonimo in compagnia di Durante mi pare irriverenza somma verso quest' ultimo: Durante è un poeta, ferve nel Fiore l' anima sua e di Jean de Meun; nell' anonimo, umilissimo e tediosissimo fabbricatore di equivoci, non c' è anima alcuna, nè sua, nè di Guillaume.[4]

---

[1] Rassegna settimanale, 16 ottobre 1881.

[2] Op. cit., pagg. 104 e sgg. I ragionamenti del Torraca sull' autore del Detto paiono „fondati" anche a Fl. Pellegrini (Giorn. stor. della lett. it., XXV, 440).

[3] Op. cit. pag. 609—10.

[4] È da notarsi che l' „ars amandi" di Guillaume, tradotta dall' anonimo nell' ultima parte del Detto, invogliò anche recentemente ad una versione un dottissimo conoscitore di antiche e moderne letterature: E. Teza (Come si possa tentare un ringiovanimento del „Romanzo della Rosa", in Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova, Anno CCXCVII, N. S. vol. XII, pagg. 155—70). La versione è in versi di disuguale lunghezza, rimati a coppie; ha la spigliata armonia propria delle versioni del Teza; qualche passo tuttavia è meno chiaro dell' originale (cf. ad es. vv. 2555—8).

## Capitolo III.

### Il „nuovo stile".

#### § I. Il poema.

Noi non sappiamo quanto abbiano contribuito i due rifacimenti testè studiati ad allargare la fama e l' influsso del R. de la R. in Italia: nessun autore, per quel che ci è noto, attinse al „Fiore" o al „Detto" anzichè al loro modello. Due cose sole ci è quindi concesso dedurre dall' esistenza dei due rifacimenti tra noi: che si trovava tra noi il romanzo francese e godeva di un discreto favore. Tanto l' anonimo del „Detto", quanto Durante ammirarono nel R. de la R. sopratutto, come vedemmo, il poema d'amore; ed è naturale che così fosse. Se però consideriamo la condizione in cui si trovavano le lettere nostre quando il poema apparì, ci sembrerà naturale che di esso sia piaciuta la veste allegorica e ch' esso abbia quindi anche come poema allegorico agito sui nostri poeti. Un nuovo stile s' inaugura nell' arte nostra: la tendenza al dottrinalismo e all' espressione simbolica ne è la caratteristica generale. Essa non contraddistingue soltanto il poema; è carattere fondamentale anche della nuova lirica.

Lo sviluppo notevole che ha sul finire del sec. XIII e agl' inizi del sec. XIV il nostro poema didattico-allegorico fu spiegato coll' avvento del R. de la R. in Italia e l' opinione espressa dal Bartoli che di ogni nostra opera didattico-allegorica il R. de la R. fosse la fonte, fu ripetuta senza esitazione dagli altri critici. In tale asserto c' è, a mio parere, moltissima esagerazione. Sarebbe stato bene prendere le cose un po' dall' alto e ricercare se ci fossero del fenomeno origini meno particolari e meno lontane; e certo, quando si fosse osservato che il simbolismo nell' età media non è soltanto un fenomeno letterario, ma un fenomeno di psicologia sociale visibile in tutte le più varie manifestazioni della vita e che anche come fenomeno letterario non è ristretto ad un popolo solo, ma contemporaneamente ho luogo presso nazioni diverse, si sarebbe imposto spontaneamente il problema se ci fossero cause generali che spiegano nella sua integrità tutto il fenomeno, anche astraendo dagl' influssi che le varie letterature possono avere esercitati l' una sull' altra.

Il Langlois[1] trova la fonte dell' allegoria letteraria, ch' ebbe nel dugento e nei secoli successivi così potente sviluppo, nella interpretazione allegorica, adottata dapprima nelle cose religiose, nella letteratura esegetica, ed estesa di poi ad altri campi. „L'interprétation et la représentation allégorique sont corrélatives: l'une appelle l'autre et l'habitude de voir dans un objet non pas ce qu'il est en réalité mais l'image d'un autre avec lequel on lui trouvait quelque rapport de vraisemblance, devait fatalement créer dans l'esprit l'habitude de représenter ce dernier objet par l'image du premier ou par quelque autre analogue.“ Ma l' interpretazione allegorica e la rappresentazione allegorica, appunto perchè sono tra di loro così strettamente congiunte, si devono considerare come due aspetti differenti di una cosa stessa; e si dovranuo perciò ricercare le cause da cui sieno entrambe spiegate.

Io non addurrò, per chiarire l' origine e il dilagare della letteratura allegorica medievale in genere e della letteratura allegorica italiana in ispecie, due cause addotte dal Brunetière:[2] l' infantilità della lingua poco atta ad esprimere le idee generali senza l' intermediario d' una personificazione e il dispotismo, cioè il pericolo che si poteva correre satireggiando apertamente i potenti. Non ci sono, a mio avviso, lingue a sè, giovani o vecchie; ci sono anime e ingegni di scrittori; ed è assurdo d' altra parte il pensare che non corrispondesse allora ad ogni singola idea il suo nome astratto, quando le stesse personificazioni per lo più non erano altro che nomi. Se poi il Brunetière volle alludere alla difficoltà di esprimere colla parola complesse costruzioni ideali, la difficoltà permane tuttora e permarrà in ogni tempo. Quanto alla seconda ragione, essa non è nuova e già ce la cantano i favolisti più antichi, ma pel medioevo non ha valore o almeno ha un valore assai scarso. Non è nata probabilmente per tal motivo neppure la grande allegoria satirica di Renart.

Più accettabili sono invece le parole del Brunetière quando accenna all' importanza che la filosofia scolastica ebbe sull' allegoria letteraria; l' osservazione era già stata fatta dal De-Sanctis[3] e dal D' Ancona.[4] „Come il mondo scolastico fu popolato di esseri astratti, così il mondo poetico fu popolato di esseri allegorici“, disse il De-Sanctis; e il D' Ancona più diffusamente: „L' abito, l' atto, la forma, la parola, il corpo dato a concezioni intellettuali, a virtù, a vizi, ad astratte intellezioni può dirsi che sieno il realismo trasportato dalla scuole dei filosofanti a quelle dei poeti: l' applicazione del realismo filosofico alle creazioni poetiche.“ Questa causa è la più generale e la più seria di quante furono finora

[1] Orig. et sourc., pag. 52.

[2] Op. cit., pag. 19—20.

[3] Il Boccaccio e le sue opere minori, in Nuova Antologia, vol. XIV, 1870, pag. 221.

[4] Il „Romanzo della rosa“ in italiano, in Varietà storiche e letterarie, Milano 1885, II, pag. 3.

indicate dai critici. Tutt' al più si potrebbe ancora, quando si volesse andare più oltre, parlare di una qualità generale delle menti nell' età media da cui può essere spiegato ad un tempo il realismo scolastico e l' allegorismo poetico e che si potrebbe chiamare con vocabolo vichiano „la corpulenza". „Corpulente" chiama il Vico le menti di quegli uomini, perchè si rappresentano volentieri concetti astratti sotto forme corporee. Siffatta corpulenza sarebbe perciò da registrarsi tra quei caratteri di primitività, d' infantilità che i medievalisti hanno così spesso occasione di far notare. Chè non di sole quiddità scolastiche si appagano gli uomini del medioevo; altri esseri fantastici ne assediano la fantasia; popolano l' inferno, la terra, il cielo; angeli, demoni, fate, mostri ed eroi li circondano da tutte parti; alla nuova mitologia si mescola bizzarramente l' antica. Non fa meraviglia vedere spuntare tra queste individualità, molte delle quali già possedevano qualcosa del simbolo, le nuove individualità simboliche; veder sorgere il poema allegorico in una società che ancora ascolta con entusiasmo la leggenda dell' eroe e la vita del santo. Quegli uomini son facilmente dalla fantasia vivacissima, dalla fede cieca, dalla tendenza mistica lanciati fuor del reale; ne viene alla loro psiche un caratteristico atteggiamento, senza cui il simbolismo nella sua integrità non può esser compreso.

Non è necessario che io mi fermi a mostrare che tutto ciò, se può dirsi per la Francia, può anche ripetersi per l' Italia. Qualora mi si osservi che ci può essere una disposizione latente, imprecisa degli spiriti e non riuscire a nulla se non appare l' esempio, la guida, si può rispondere che gli stessi famosi modelli, sotto la cui influenza si svolse la letteratura allegorica francese, ebbero fama e trovarono imitatori tra noi: parlo di Ovidio, Claudiano, M. Capella, Prudenzio, Boezio, che direttamente ed indirettamente dominarono tutta la letteratura allegorica medievale.

Ha una grande importanza, come prova di una tradizione locale che faceva capo a Boezio ed agli scrittori della chiesa, un' opera recentissimamente illustrata da E. Proto, l' „Introduzione alle virtù".[1] Il Proto, che ne ricerca cosi bene le origini, fa male, io credo, ad osservare, anche solo di fuggita, che l' „Introduzione" si riannoda ai componimenti congeneri, quali i poemi di Raoul de Houdenc, quale il R. de la R.[2] Di quest' ultimo si deve, a me pare, interamente tacere; colla „Voie d' Enfer" e colla „Voie de Paradis" il rapporto, se è possibile, non è necessario; bastano per le analogie le fonti comuni.

Alla stessa corrente, a cui appartiene l' „Introduzione alle

---

[1] L' „Introduzione alle virtù". Contributo allo studio dei precedenti della „Divina Commedia", in Studi Medievali vol. III, 1908, pag. 1 e sgg.

[2] Pag. 15. Cf. pure (pag. 20): „La figura enorme di Boezio . . . nel nostro diventa una bellissima figura e piacente . . . alla cui trasformazione avranno certamente influito le belle personificazioni precedenti, da Marziano al Roman de la Rose."

virtù", appartiene pure, secondo me, il poema dell' „Intelligenza".[1] Il Bartoli[2] osservò che come nel R. de la R. ci aggiriamo in un palazzo allegorico, così qui ci aggiriamo nell' allegorico palazzo di Madonna; aggiunse che le figure di quest' ultimo non sono una trovata originale avendo già Guillaume ornate di figure le mura della casa di Déduit. L' edificio allegorico di cui parlano Guillaume de Lorris e Jean de Meun è il castello di Jalousie; può accostarsi alla „ricca e nobile fortezza" in cui sta la dama amata dall' anonimo autore? Basta pensare, per negarlo, al significato che il poeta dà al suo palazzo simbolico. Quanto alle immagini parietali, potè la realtà stessa suggerire la facile concezione.

Le osservazioni del Bartoli sono le sole fatte in proposito. Si sarebbe ancora potuta richiamar l' attenzione su alcune altre analogie: non trascurare il verziere ove danzano le belle cameriere di Madonna, ove il poeta ode

. . . dolci boci e concordanti  
E nobili stormenti e ben sonanti,

sì che gli par di sentire, come a Guillaume, un canto di sirene; nè si sarebbe dovuto lasciar da parte la str. III:

Ed io stando presso a una fiumana  
In un verziere all' ombra d' un bel pino,  
Aveavi d' acqua viva una fontana  
Intorneata di fior gelsomino:  
Sentia l' aire soave a tramontana,  
Udia cantar gli augelli in lor latino,  
Allor sentio venii dal fino amore  
Un raggio che passò dentro dal core  
Come la luce appare sul mattino.

Tolto l' ultimo verso che chiude bellamente la bella strofe, tutti gli altri potrebbero parere ispirati al R. de la R. Col fiume, col verziere, colla fontana, anche la particolarità del „bel pino", anche „il latino" degli augelli. Ma il male è che tutti questi elementi potevano essere offerti dalla lirica provenzale e dalla lirica nostra; nella stessa „Introduzione alle virtù" l' autore e la sua guida giungono ad un prato, ove si mettono a parlare presso una bellissima fonte, all' ombra d' un bel pino. Vecchio tema è pure quello svolto nella str. 41 della personale comparsa del dio Amore.

Lascio liberi i miei lettori nel giudicare delle analogie osservate; per me, lo confesso, esse non hanno molto valore.[3]

---

[1] A. Borgognoni, Studi d' erudizione e d' arte, in Scelta di cur. letter., Disp. CLVI, Bologna 1887, fissa con buone considerazioni la cronologia del poemetto. Vedi ivi, pag. 178 e pag. 198.

[2] Op. cit., pag. 318 e 321.

[3] Passo rapidamente sul poemetto, non per ossequio agli ammonimenti del Bartoli e del Graf (Giorn. stor. della lett. ital., II, 1883, p. 175) persuasi entrambi che intorno ad esso s' è „fatto troppo rumore", ma perchè son persuaso

Una maggior ricchezza e novità di procedimenti allegorici trovammo nel „Tesoretto"; abbiamo cercato di mostrare ch' essa è in parte dovuta all' influsso della produzione allegorica francese, all' esempio del R. de la R. Il poema di Guillaume de Lorris e di J. de M. fu per fortuite vicende un fattore principalissimo dell' allegorismo di Brunetto Latini; non ne viene per conseguenza ch' esso sia stato tale per gli altri allegoristi italiani. Fu per questi solo un fattore secondario, una causa concomitante. Francesco da Barberino, che fu allegorizzatore copioso, sottile, benchè nel suo complesso uniforme ed alcun poco tedioso, conobbe certamente il Tesoretto.[1] Egli adotta largamente il metodo che vedemmo applicato già dal Latini di raccogliere il materiale didascalico sotto individualità allegoriche che ne sono l' espressione più generale. Per mezzo di Brunetto Latini una lievissima influenza del R. de la R. indirettamente si fece forse sentire sul Barberino. Ci fu l' influenza diretta? Fu, credo, il Galvani[2] che per il primo vide nel nostro Francesco l' artistica influenza dell' oltremontana visione: „se dai trovatori di qua dalla Loira potè trarre l' idea semplice di porre in versi gl' insegnamenti opportuni al vivere costumato e civile, dai troveri al di là di detto fiume e più precisamente da Guillaume de Lorris avrebbe tratta l' altra assai più composta di dare a tutto ciò non solo una forma drammatica e dialogistica, ma d' introdurvi anche molte personificazioni morali e mitiche, le quali allungando la materia ed interrompendone lo sviluppo, non forse sempre piacevolmente, sottopongono la parte precettiva all' impero di un simbolismo e di una, vorrei dire, medievale poetica architettura, di cui è officio il rendere a forza magnifico l' umile ed artifiziato il semplice e il piano". Il Bartoli[3] si dichiara della stessa opinione. Il Thomas,[4] a proposito della figurazione allegorica più importante dell' opera barberiniana, la misteriosa donna del „Reggimento", addita come fonte il Tesoretto, nota gl' influssi secondari delle teorie filosofiche della scuola padovana e dell' „Intelligenza"; nessun cenno fa, e ciò gli è rimproverato dal Renier, al R. de la R. „che di tutte queste composizioni allegoriche è il babbo".[5]

---

che non si può giungere ad una conclusione sicura. (Considera alquanto esagerato il giudizio del Bartoli sull' „Intelligenza" il Renier, La Vita Nuova e la Fiammetta, Torino 1889, pag. 349 n.).

[1] Opinone diversa ha P. Scheffer-Boichorst (Zeitschr. f. r. Ph. VII, 1883, pag. 457) „Brunetto scheint wirklich der erste Allegoriker Italiens gewesen zu sein; aber es verdient doch Beachtung, dafs seine unmittelbaren Nachfolger, Dino Compagni und Francesco da Barberino, nicht unter seinem Einflusse stehen, sondern unter französischem oder provenzalischem".

[2] Sulla edizione romana dei Reggimenti delle donne, Bologna, 1871. Cf. Bartoli, I primi due secoli, pag. 243 n.

[3] Loc. cit.

[4] Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen âge, in Biblioth. des éc. franç. d' Athènes et de Rome, vol. 35e, Paris, 1883, pag. 49.

[5] Giorn. stor. della lett. ital., III, 1884, p. 97.

A me pare che qualche volta un diretto rapporto sia riconoscibile. Piatate e Cortesia che guidano Francesco a Madonna possono farci pensare a Pitié e Franchise che agevolano il ritorno dell' Amant a Bel-Accueil;[1] Cortesia ha nel „Reggimento" un ufficio che non sconverebbe alla Cortoisie di Guillaume[2]; gli occhi sono una volta chiamati „saette d'amore", e la metafora cara a inummerevoli piacque pure alla Vieille[3]; non disforme dai canoni allegorici di Guillaume e di Jean è l' allegorico palazzo in cui per la prima volta Madonna si presenta al pellegrino; è cinta anch' essa di fantasmi, di simboliche larve; si noti che tra gli altri vi è nominato il Piacere[4]; del consiglio prudentissimo:

> Guarda te ben dalle fanti,
> Dalle vecchie, e tutte quelle
> Che t' aducon rie novelle[5]

potè essere ispiratore l' episodio della Vieille.[6] Alle lotte di sentimenti, onde discorrono Guillaume ed il suo continuatore, si riannodano probabilmente le allegoriche battaglie tra Crudeltate e Speranza, tra Pietate e Crudeltate onde si parla nel proemio dei Documenti.[7]

Non sono, come ognun vede, riscontri definitivi, benchè assai probabili; e sono ad ogni modo, anche quando si accolgano tutti, molto pochi.[8] Il Barberino ebbe, a me pare, una notabile in-

---

[1] Del Reggimento e Costumi di donna, ediz. C. Baudi di Vesme, Bologna 1875, pag. 213 e sgg.

[2] Op. cit., pag. 98 e sgg.

[3] Op. cit., pag. 51, II, III, 22—6.

[4] Op. cit., pag. 100, IV, IV, 33 e sgg.

[5] Op. cit., pag. 361.

[6] Il nostro buon giureconsulto ha un' antipatia per le vecchie. Prende la forma di una vecchia Rasis, messo di Satan, per tentare e truffare le monache (pag. 274).

[7] I Documenti d'Amore di Francesco da Barberino secondo i manoscritti originali a cura di F. Egidi (in corso di stampa). Vol. I, pag. 8 e 25—6.

[8] In Reggimento VI, II, 30—39, possono fermare i versi seguenti ove si piange un signore morto: „Ai! singnior mio, dove son le tuo' membra, | Dove la tuo' bellezza ella biltate, | Dove la valoria che menar suoli? | Ov' è la bella accolglienza che davi | Attutti quei c'a star venien con teco? | Ov' è la gran larghezza ed honore, | C' a tutti usavi e facievi a potere? | Ov' è il gran senno ella gran provedenza, | Che sempre uscia di tutte l' ovre tue? | Ov' è la giente chetti seguitava?" Dare „bell' accoglienza" è qui, a mio parere, una frase spontaneamente usata dal Barberino senza influsso del R. de la R., come spontaneamente sono usate le frasi „menar valoria, usar largheza" etc. Errò evidentemente il Melodia, Studio su i Trionfi del Petrarca, Palermo, 1898, pag. 21—2, nel considerare biltate, bell' accoglienza, onore, senno etc. come personificazioni; nel vedere in essi „la giente" che seguitava il signore. „La ‚giente' non possono essere i parenti, non gli amici, non i sudditi, perchè dai vv. 40 e 66 si rileva che si sa bene ch' essi sono ancora al mondo". Così il Melodia. Ma il senso è, io credo, assai più facile. Il poeta non fa che rivedere colla fantasia il morto signore nei vari aspetti sotto cui soleva presentarsi: mentre accoglie cortesemente gli ospiti, mentre prodiga doni, mentre assennatamente opera, mentre cammina seguito onorevolmente dai suoi uomini.

Il Proto (Rassegna critica della lett. ital. vol. XI, 1906, pag. 271) congettura che il Barberino nel verso „Ai, bacalar' che gran paura a' uta" si sia

dipendenza ed originalità d' invenzione e mi auguro che ne dia presto qualche studioso una più minuta riprova assoggettando a più accurata indagine l' arte e il pensiero di lui. Creazione individuale, libera dall' influsso di un particolare modello, mi sembra ad es. la strana figura di Madonna nel „Reggimento", per la quale il Barberino fu dal Thomas collegato col Latini e dal Borgognoni coll' autore dell' „Intelligenza".[1]

L' industria sagace di un grande medievalista, il Novati, collegò col Roman de la Rose un famoso frammento poetico, il cosidetto „Lamento della sposa padovana"; esso sarebbe „un frutto di quell' ammirazione ond' erano divenuto oggetto fra noi il Roman de la Rose e tutta la produzione poetica che intorno ad esso erasi andata rapidamente formando"; starebbe ad attestare per l' alta Italia l' esistenza di un movimento analogo e contemporaneo a quello che abbiamo potuto osservare in Toscana.

Non è inutile che il lettore sottoponga insieme con noi il testo in questione ad un brevissimo esame.

Dimentichi per un istante di tutte le varie interpretazioni dei critici, noi leggiamo con indifferente serenità l' antico frammento.[2] Tutta la prima metà della poesia non ci arresta con ostacoli gravi. Ci sta dinnanzi fremente di dolore e di amore la figura di una giovane sposa. Il marito di lei s' è recato in pagania a combattere per la fede di Cristo e dal dì della sua partenza ella s' è chiusa in un lutto inconsolabile, ha fatto dintorno a sè sempre maggiore la tristezza e il silenzio. Non esce quasi mai dalla sua cameretta; è molto se talora si spinge fino alla sala; nulla più desta la sua curiosità, il suo interesse. Se si affaccia qualche volta alla finestra è per guardare verso il mare lontano, verso la parte dove andò suo marito. Il frammento, iniziandosi, ce la presenta circondata da donne:

(vv. 1—4) Responder vòi a dona Frixa
ke me conseia en la soa guisa
e dis k' eo lasse ogna grameça
veando me sença alegreça.

Non a donna Frixa soltanto ella si rivolge parlando; è probabile ch' ella parli a tutte e che, quando più in là (vv. 47—8) ella dice il „vostro conseio", dia al vocabolo „vostro„, il suo significato più usuale.

(vv. 51—2) Le done oldí ço k' ela disse,
nexuna d' ele contradisse;

a tutte adunque essa si era diretta.

---

così espresso ad imitazione dell' amante del R. de la R. (vv. 912, 2678, 9277 ecc.) e di altri testi francesi e provenzali in cui „bachelers" e „bachalar" han significato di „giorinetto".

[1] Si veda la nostra appendice sulla donna del „Reggimento".

[2] Il lamento della sposa padovana, ed. V. Lazzarini, in Propugnatore, 1888, P. II, pag. 302—312.

Noi possiamo facilmente ricostruire la scena. Nella cameretta della sposa addolorata sono venute le sue donne. Ch' essa sia una dama e non una donna del popolo, chiaramente si desume anche dal tono del suo discorso; adopera per lo sposo crociato espressioni che sulle labbra d' una donna del popolo sonerebbero strane e che ben si conciliano con una signorile eleganza.[1] Alle sue donne (o, se non vogliamo parlare di ancelle, alle sue amiche) rincresce di quella vita grama, tristissima; tentano di strapparla al suo costante cordoglio. Quando nelle donne si veda il seguito della dama, si capisce anche meglio quel rincrescimento e quel tentativo: la vita quasi claustrale a cui essa si è nella sua afflizione votata non è senza ripercussione su di esse. Esse vorrebbero nella casa risorte le feste, la gioia. E se il marito più non tornasse, quella sua afflizione durerebbe per sempre? Aspetterebbe in eterno pianto l' arrivo della vecchiezza? Risponde la sposa che il marito suo non può non tornare; essa ne è certa; il cuore glie lo ripete sempre nei momenti dello sconforto più grave. Non potrebbe, nella sua assenza, essere lieta; ogni sua lietezza deriva da lui. Le donne non dicono più nulla; capiscono tutta l' inevitabilità, tutta la grandezza di quel dolore.

(vv. 53—60) anço fo tegnuo tuto per bene
e cosa che ben se covene:
e sí la tene, sí liale,
cum' bona dona e naturale;
k' ela tendé tanto al mario
ke 'l so deserio fo complio:
e 'n verso lui mostra 'legreça
lassando tuta la grameça.

Qui comincia la poesia a farsi oscura. È un' oscurità tuttavia che non dipende, io credo, dalla natura del passo in sè, ma dall' indole frammentaria della poesia tutta. Se ben si guarda, i versi sono abbastanza chiari. Quello che la donna „tene", con quella lealtà che ad una donna buona si addice, è la „cosa che ben se covene," il lutto, la vita modesta e solitaria. E con tanta costanza essa attese il suo sposo lontano, che il suo desiderio fu compiuto; tutta la sua „grameça", cosi splendidamente descritta dal poeta, si convertì in gioia. L' episodio si chiude con un elogio della vita concorde, esemplare dei due coniugi ricongiunti.

Compiuto questo soavissimo idillio, il poeta mette in scena un personaggio nuovo: „lo pelegrino". Questa stessa forma ci dice che, se il personaggio è nuovo per noi che abbiamo dinnanzi un frammento, non doveva essere nuovo, a questo punto, per chi leggeva l' opera intera. Del pellegrino si descrive il fortissimo amore, non senza qualche speranza, per una donna di alta natura e di compiuta bellezza.

[1] Cf. ad es. v. 38.

Di due episodi si compone quindi il frammento. Quale relazione hanno tra loro? Come si passa dal primo al secondo? Che valore essi avevano nella trama generale dell' opera da cui il frammento fu tolto? Sono queste le domande a cui si vorrebbe rispondere.

Un passo di poesia, perchè venga stralciato dall' opera a cui appartiene e venga trascritto a tergo di un atto notarile, è probabile abbia in sè una certa unità, un certo individuale valore; è probabile, dico, benchè non certo. Le prime interpretazioni concedevano alla poesia questa unità e, tralasciando quelli che videro in essa una lirica perfettamente compiuta, ne appariva abbastanza omogenea la complessione nelle interpretazioni del Bartoli[1] e del Renier.[2] Entrambi, pur differendo non poco in alcune determinazioni speciali, si accordano nel crederla una parte di un più lungo lavoro; personaggio principale appare ai loro occhi la moglie del crociato. Secondo il Bartoli, il frammento sarebbe composto parte di narrazione e parte di dialogo; ed in quest' ultimo sarebbero attori donna Frixa, la sposa del crociato, il pellegrino e le donne, ossia il pubblico. Secondo il Renier, il frammento apparterrebbe ad un poemetto popolare „nel quale si raccontavano forse le tribolazioni di un' onesta sposa, prima lasciata dal marito, poi mal consigliata da una femmina corriva, infine insidiata da un amante", cioè dal „pellegrino". L' opinione del Renier parve al Torraca[3] la più probabile e la più verisimile di quante in riguardo furono espresse sinora. A me tuttavia mi sembra che con essa contrasti per più motivi il poemetto. D' una „femmina corriva" non si può con sicurezza parlare. Il consiglio con cui donna Frixa, a nome certamente delle sue compagne, cerca di togliere la donna dalla sua sconsolata tristezza, potè essere dettato dalla pietà e dall' amore; se anche c' era l' invito a nuovi godimenti, a nuovi intrighi amorosi, esso doveva essere celato, e indiretto: non avrebbe la donna risposto che il consiglio ricevuto era buono (v. 48). Ma se anche questo primo giudizio si ammetta, non può ammettersi in nessun modo il secondo, che cioè la sposa fosse insidiata dal pellegrino. Oltre a quanto già dicemmo sulla natura del primo episodio che definitivamente si chiude là ove il pellegrino entra in scena, dopo che già s' è parlato del ritorno del lontano marito, aggiungerò una ragione che mi par decisiva: della donna amata dal pellegrino non si sa ancora nulla;

E ki credí vu k' ella sia?

domanda infatti il poeta. La sposa del crociato doveva invece essere ai lettori omai nota. All' opinione che uno ed omogeneo fosse il frammento fu ben presto sostituita dai critici l' opinione

---

[1] St. della lett. ital. II, 98—100.

[2] Giorn. stor. della lett. ital., IV, 1884, pag. 423.

[3] „Il lamento della sposa padovana", in Per la storia letteraria del sec. XIII (Rassegna crit. della lett. ital., an. X, 1908, pag. 130).

contraria. Il Gaspary,[1] che scrisse dopo il Bartoli, ma prima del Renier, confessò di non saper venire a nessuna conclusione; ma pose innanzi sotto forma interrogativa alcuni problemi particolari, dalla cui sola impostazione il problema generale veniva illuminato di nuova luce. Già si affaccia in lui l' opinione che il frammento sia costituito di due parti distinte, in contrasto tra di loro per più riguardi; alla prima parte, in cui una donna piange ed esalta il marito lontano ed effonde in versi di popolaresca freschezza ed efficacia il suo incrollabile amore, succederebbe senza legame logico la seconda, in cui l' attenzione si converte su un pellegrino, del quale si descrivono nei modi della poesia cortigianesca gli amori.

La distinzione, dubitativamente espressa dal Gaspary, è conservata dal Lazzarini.[2] Secondo lui, la parte che si riferisce alla sposa del crociato può essere uno di quegli esempi che s' incontrano nei poemi morali o didattici, ispirato forse anche da un avvenimento storico; la parte che si riferisce al pellegrino ed ai suoi amori, più che a una realtà, accenna, secondo lui, ad un significato morale.

Il Novati[3] fece un passo innanzi: lasciato da parte il lamento propriamente detto, egli non si occupò che dell' episodio del pellegrino, dando un inatteso svolgimento all' idea del Lazzarini che in esso fosse un significato allegorico. Il pellegrino diventa il protagonista del poema perduto, poema estesissimo di cui il rogito padovano ci ha conservato probabilmente solo una piccolissima parte. Il poema era consacrato „a descrivere i travagli di un amante che aspira al possesso d' una beltà inaccessibile o quasi. Mancano i dati (egli aggiunge) per decidere se codesta beltà fosse nel concetto del poeta una donna in carne ed ossa, o meglio una semplice astrazione; ma non si può invece dubitare che l' amante fosse messo in scena sotto le spoglie d' un pellegrino, che andava errando di paese in paese per rintracciare colei di cui era preso.“ Il „frammento Papafava“ sarebbe adunque il residuo di un poema allegorico-amoroso, di un „pellegrinaggio d' amore.“ La congettura è dotta ed ingegnosa; è fondata sopra una conoscenza più acuta e più piena del frammento in questione; ed anche quando non si possa (ed io non posso) ritenerla vera nella sua sostanza, bisogna ammettere che il critico vi è pervenuto dissipando molti dubbi particolari, fermando in modo indiscutibile e definitivo l' interpretazione di alcune parti.

Fermiamoci anche noi un momento sul pellegrino e sulla creatura cui aspira. Misteriose figure entrambi! La donna, in particolar guisa, pare intenzionalmente avvolta nel mistero.

E ki credi vu k' ella sia?

---

[1] Stor. lett. it. (trad. Zingarelli) I, 96.
[2] Op. cit. pag. 305—6.
[3] „Il frammento Papafava“ in Atraverso il Medio Evo, cit., pag. 211—233.

La domanda pare fatta apposta per rendere vogliose le menti di penetrare l' enigma. La donna prodigiosamente bella, di cui si parla così ripostamente, dinnanzi a cui si sta in silenzio ammirando, può essere la personificazione di un' astratta idealità a cui l'anima tende. A questa interpretazione inclina il Novati. Se ciò è vero, facilmente s' intende che cosa si nasconda nel pellegrino. Il suo è un pellegrinare allegorico; il poeta ha rappresentato in lui, nel pellegrino che va di luogo in luogo in traccia della donna desiderata, l' uomo che ascende di grado in grado verso una meta ideale. Ma c' è contro questa soluzione un impedimento non lieve. Ed esso non è costituito dalla forma con cui l' amore si manifesta, dappoichè l' amore simbolico non può distinguersi agevolmente nei suoi aspetti esterni dall' amore reale. La difficoltà sorge evidente quando si considerino in relazione tra loro le due parti in cui il testo può esser diviso. Per quanto distinte sieno, un rapporto intercede tra di esse e fu dal poeta stesso indicato. S' apre la monca poesia colla storia o, per meglio dire, con un frammento della storia di due innamoratissimi coniugi; il loro amore non mancò mai, nemmeno quando più a lungo stettero l' un dall' altro lontano: la loro vita fu un' ininterrotta armonia di pensieri e di affetti.

(vv. 73—6) Questa fo bona çilosia
ke 'l fin amor la guarda e guia;
e questa vol lo pelegrino
aver de sera e da maitino.

Il quadretto, testè ricordato, ci presenta quindi materialmente espresso l' ideale d' amore del pellegrino; ai due personaggi, di cui parla il racconto, egli sostituirebbe volentieri sè e la sua amata. Per quanto elevato sia il sentimento che ispira la risposta della fedelissima sposa, benchè si parli, pur con parole d' ingenua semplicità e di primitivo vigore, di una ideale consonanza di anime, il quadro è però sempre ispirato alla realtà oggettiva e materiale. Ameno sarebbe il passaggio da tale realismo ad un idealismo nebuloso; i versi citati non ci licenziano a credere che sieno così stranamente accoppiati l' amore di due coniugi e l' amore tra un sognatore e l' idea. Donna reale ritengo perciò la donna amata dal pellegrino. Ed è naturale che ravvisando nella donna amata una donna vera, non possiamo più parlare di un metaforico pellegrinaggio. Trattandosi di amori terrestri e materiali, la trasformazione dell' amante in romeo può difficilmente suggerire più di qualche verso o di qualche particolarissima situazione; non può evidentemente servire di base a tutto quanto un poema. Se pellegrino è l' amante in quanto esso è amante, se il suo costume di romeo non è che un allegorico abbigliamento esteriore destinato a mostrare sotto di esso l' innamorato, la donna si risolve facilmente in una astrazione.[1] Il Novati non è sempre, in questo soggetto, chiaro e

[1] Per mostrare che „il pelegrino" può essere semplicemente l' amante che procede incitato dalla sua mondana fede attraverso alle peripezie del

sicuro. Egli fa errare il pellegrino di paese in paese alla ricerca di colei ond' è innamorato. Ma non ha bisogno il nostro pellegrino di muovere in traccia della sua bella; essa gli sta dinnanzi, lo guarda benignamente; e nulla ci dice che dinnanzi a lei egli si sia recato con un arduo pellegrinaggio amoroso. L' incontro dei due amanti è forse frequente; chè i vv. 83—91 potrebbero anche intendersi in modo diverso da quello in cui mostra d' averli intesi il Novati.

Ela li sta col viso claro
quan' li favela; mai de raro
i aven quela rica aventura,
k' el' è sí alta per natura
ke quando el è da lei apresso
de dir parole sta confesso
e sta contento en lo guardare.

Il Novati[1] dice che il pellegrino „si nutre della speranza e della contemplazione della sua donna quando questa ricca avventura gli è concessa." La ricca avventura, io credo, non sta nel contemplare la donna, sta nel saperle dire qualcosa; e la traduzione più probabile mi par questa: „Ella lo ascolta benignamente quando egli le parla; ma ciò gli capita di rado, chè alla presenza di lei le sua lingua si ammutolisce."

Chiaro non è d' altra parte neanche il poeta. Qui già si accenna ai colloquii del pellegrino colla sua amata; già si lascia intendere nato nel cuore di lei la benevolenza e l' amore; il timido amante ha tuttavia già

(vv. 81—2) . . . . si ferma sperança
ke 'l cre' complir la soa entendança
e far sí k' ela l' amerà
e fe' lial li porterà.

Siamo dunque già a buon punto o, meglio, è già a buon punto il pellegrino. Eppure pochi versi dopo, colla già citata interrogazione

E ki credí vu k' ella sia?

l' autore mostra di non avere ancora palesato chi sia la donna. Anzi neppur ora lo dice; chè, fatta la sua domanda, molto vagamente risponde ch' essa è bella e degna di essere amata.

La cosa è senza dubbio di ardua spiegazione e forse non si potrà mai rimediare agli inconvenienti che derivano dalla natura frammentaria dell' opera. L' avventar nuove congetture potrebbe sembrare più che altro un erudito trastullo. Mi si permetta tuttavia di erigere rapidamente, accanto a quelli dei critici che mi prece-

---

cammino d'amore, il Novati cita l' es. del R. de la R. L' inopportunità dell' esempio fu mostrata dal Torraca, op. cit., pag. 131 n.

[1] Op. cit. pag. 218.

dettero, il mio ipotetico edificio: questo mostrerà, se non altro, quanto largo spazio la questione conceda ancora alle costruzioni più varie.

È mia opinione innanzi tutto che la poesia sia da porsi interamente in bocca del pellegrino. Non si creda che io voglia tornare con questo alla vecchia ipotesi del Carducci,[1] secondo il quale il pellegrino innamorato narrerebbe con queste rime la fedeltà coniugale della donna, riferendone anche il lamento sopra la lontananza del marito. La poesia sarebbe invece, secondo me, nientemeno che un' accorta dichiarazione d' amore. Mi spiego. Immaginiamoci (e la cosa non è difficile) che il nostro pellegrino capiti ad un castello; immaginiamoci ancora che una donna bellissima desti nel nuovo arrivato un' intensa passione. Nulla egli osa dirle del suo amore; ma si vede accolto con cortesia e spera di riuscir nell' intento. Figuriamocelo come ce lo descrive il poeta:

(vv. 105—8) Mai el non osa el pelegrino;
tutora sta col cavo enclino:
mercé no quere, mai sta muto;
sospira el core e arde tuto.

La gente del castello è adunata e si parla naturalmente d' amore. Il pellegrino ch' è venuto da lontani paesi, che ha viste tante genti e tante città e deve quindi conoscere molte graziose storie, non può non raccontare qualcosa. Egli in questo vede subito un mezzo per rivelarsi con arte alla propria adorata. Egli tratteggerà nel modo più splendido la passione più potente e più salda, per poter dire alla fine: così anch' io voglio amare, così vorrei anch' io essere amato. Il lamento della povera sposa, se anche sarà stato prima sulle labbra del popolo, racchiuderà ora, trasformandosi, nelle sue ombre e nelle sue luci, nelle sue lagrime e nelle sue speranze, tutta la pensosa, fatale, ma non disperata passione del pellegrino. Egli comporrà da ultimo il quadro dell' amore corrisposto e felice per potergli contrapporre la presente infelicità sua. Chi legga, con questi presupposti, il frammento, sente tutto il peso dei versi già menzionati:

e questa vol lo pelegrino
aver de sera e da maitino.

I versi che seguono non possono essere dubbî. Comunque s' integri il v. 79,[2] è certa l' interpretazione generale che del passo diede il Novati: in esso il pellegrino si augura che un tale affetto senta pure per lui la donna

k' ancora un poco li revella,

che cioè fa con lui ancora un po' la ritrosa.

---

[1] Cantilene e ballate, Pisa 1871, pag. 22.

[2] Non è accettabile, a mio parere, l' emendamento del Torraca, op. cit. pag. 131.

L' amante che ha affermato con risolutezza e con forza la saldezza del proprio amore, qui prende un tono più dimesso, più incerto, quasi furbesco. Non gli spiacerebbe se la dama sua lo amasse così! Par di vederlo ammiccare coll' occhio, quasi voglia dire: „Voi resistete ancora, ma cederete presto, ne son sicuro." Egli ha capito ch' ella lo ama, benchè non le abbia mai manifestato tutto quello che aveva in cuore. E qui, come se veramente la piena del suo cuore stesse per traboccare, lo stile si fa di nuovo più alto, più concitato, veramente poetico. Le parole

E ki credí vu k' ella sia?

inspiegabili quando si pensino rivolte dal poeta al suo pubblico, diventano spiegabilissime rivolte dal pellegrino ai suoi uditori. E naturale diviene pure la risposta: massimo elogio dell' amata. Gli ultimi versi sono di tutto il discorso una chiusa mirabile.

Non dunque avanzo il nostro frammento di un poema drammatico o didattico o morale o allegorico-amoroso. Secondo la mia congettura il poema, di cui esso fa parte, non potè essere che narrativo: un romanzo d' avventura. Chi poi pensi alle stranezze dei casi che nei romanzi d' avventura si narrano può facilmente scorgere nel pellegrino qualche disperato amante ricorso a quel travestimento per giungere vicino alla sua bella.

L' ipotesi esposta concede alla poesia quell' unità di cui sopra parlammo e che nessuna altra ipotesi le conferisce. Il Novati, colla sua congettura, non potè unire logicamente tra loro le due parti. Anch' egli ammette che il pellegrino arrivi a qualche castello e „forse appunto per dar soddisfazione ad una domanda da lui fatta sulla natura d' amore" si sarebbe accesa „dinnanzi ad un' assemblea di donne la controversia tra Frisa e la sposa fedele". Ma questo, che ci riconduce per nuove vie alla primitiva interpretazione che il Novati respinge e che collocava ascoltatore della discussione insieme colle donne il pellegrino, non può facilmente accettarsi; i vv. 55—72 diventano nuovamente inesplicabili.

Il Turri, nel proemio che mandò innanzi all' edizione del „Conciliato d' amore", poemetto allegorico-amoroso del sec. XIV,[1] parla più volte del Roman de la Rose. Egli segnala all' attenzione degli studiosi due caratteri principali del R. de la R. „che agli studiosi non debbono sfuggire", cioè l' uso abbondante delle personificazioni e quello frequente della forma drammatica.[2] Orbene il „Conciliato d' amore" ha la forma dialogica e in esso abbiamo una personi-

---

[1] Roma 1888. Già prima era stato riprodotto dal Monaci per uso delle scuole di filologia romanza, nei suoi Facsim. fasc. II, Roma 1883.

[2] Non vorrei che il Turri avesse letto il R. de la R. nell' ultima edizione del Servois ch' egli cita nel suo comodo „Dizionario storico manuale della lett. ital. compilato ad uso delle persone colte e delle scuole, Torino 1900, pag. 317" confondendo il nostro romanzo col poema di Guillaume da Dole.

ficazione: Amore.[1] Ma non mi pare che questo basti a provare un rapporto sia pure indiretto e quando il Torraca[2] affermò che il „Conciliato d' amore" ha relazioni col R. de la R. „benchè in sostanza sia la glorificazione dell' amore puro e della castità femminile" doveva certo fondarsi su ragioni più gravi, colla cui esposizione non credette allora opportuno allungare una fuggevole citazione del nostro poemetto.

Il „Conciliato d' amore", è innanzi tutto un poemetto amoroso; è poi anche, ma in più che scarsa misura, un poemetto allegorico. Abbiamo già detto a che si riduca il suo allegorismo: esso non ha bisogno del R. de la R. per essere spiegato e compreso. L' amore personificato dal Treguano non ha nessun elemento che con sicurezza si debba ricondurre al fantastico dio di Guillaume. Appare, è vero, in sogno; suggerisce allo scrittore il bisticcio di amore ed amaro; genera nobiltà e virtù negli animi; ricorda anch' egli al giovane che il servizio d' amore è faticoso e triste; gli dà consigli e promesse; ma su tutto questo, che può spingere la fantasia avida di raffronti al R. de la R. la ragione ci vieta di lungamente fermarci. Viene poi il colloquio tra il giovine e la giovane; ma qui il Turri stesso osserva che l' uso del dialogo tra due amanti è proprio d' ogni letteratura e in ciò nessuno gli potrebbe dar torto. Più significativo è il contrasto tra Amore e l' amata, in cui quegli propugna la causa del suo fedele; ma neppur questo tema è raro nella nostra poesia.[3]

Il Turri[4] insiste nel considerare il lavoro del Treguano come il migliore rappresentante di quelle tendenze e di quei gusti nuovi, che agendo poi sulla lirica ne dovevano mutare le sembianze e i caratteri. Esso sarebbe sorto appunto nel periodo dei timidi ed incerti tentativi di rinnovamento. Perchè questo giudizio sia esatto, bisogna che l' opera appartenga agli ultimi anni del sec. XIII o ai primissimi del XIV; in caso diverso, rispetto a quel moto letterario essa sarebbe evidentemente in ritardo.

Veniamo ora alla corona di nove sonetti allegorici intitolata „Il bel pome", in cui l' editore, Ludovico Frati, scopre un' altra prova dell' influenza esercitata sulla nostra poesia dal diffusissimo romanzo francese.[5] Anche al Novati l' ispirazione del R. de la R. pare evidente.[6] Il giardino in cui s' innalza l' amoroso albero argo-

---

[1] Veramente non ha questa soltanto e io ravviserei un' altra personificazione là ove il giovine, parlando ad Amore, dice: „Et sed e' non s' afrecta| Quella pietade che da te discende | Per più dolere mia vita si stende". Ma „pietade" è qui nominata per la prima ad ultima volta.

[2] Op. cit., pag. 106.

[3] Vedi ad es. di Lapo Gianni la ballata „Io sono amor, che per mia libertade", in Rivalta, Liriche del „dolce stil nuovo", Venezia 1906, p. 92.

[4] Pag. 31.

[5] Il „bel pome", corona di nove sonetti allegorici, in Giorn. stor. della lett. ital., vol. VI, 1885, pag. 223—30.

[6] Cf. Attraverso il M. E., cit., pag. 233.

mento del piccolo poema, l' ortolano sospettoso e crudele che non darebbe altrui per qualsiasi compenso neppure una foglia e che impedisce per un certo tempo il raggiungimento del bene sognato, il trionfo finale termine della erotica avventura e culmine dell' allegoria oscena che serve di base al racconto, possono parere facilmente indizi sicuri. Ma osserviamo meglio la cosa; vediamo se il substrato storico, realistico dell' avventura non sia tale da rendere vano il ricorrere ad altri influssi. Anche il Frati osservò che l' autore volle certamente fare allusione ad una sua avventura d' amore. Allegorista imperito, egli non riesce a gettare intera la realtà dentro il simbolo e dopo aver tramutata la sua donna in albero, seguita ingenuamente

Per la sua man la presi ad ambo mano;

traspare quindi facilmente sotto il velo allegorico il fatto concreto. Il raccontatore vide un giorno in un nobile giardino un così bel pomo che se l' ortolano non fosse stato presente, l' avrebbe, senz' attendere altro, abbracciato. Non rinunciò alla cosa, ma la rinviò a un momento migliore. Fece, un giorno che l' ortolano non c' era, il primo tentativo; ma scioccamente, pur essendo padrone del campo, lasciò la cosa a mezzo senza coglier del frutto; quando ritornò, l' albero era tutto coperto di pruni e avendo cercato di avvinghiarglisi ne riportò solo graffi e punture. L' albero, che prima soleva pendere sopra la via, più non si mostra; solo un po' si può scorgerlo quando l' amoroso vento lo fa piegare da un lato. Il poeta, se così si può dirlo, ripara con un' accorta e ponderata umiltà i danni cagionati dalla sua oltracotanza; stretti più saldi vincoli di amicizia coll' ortolano, a poco a poco, senza che questi lo avverta, va levando via tutti i pruni. L' ortolano, ricco e balordo, prodiga al fedele amico „i desinari". Un giorno infine, mentre l' ortolano è con un pretesto tenuto a bada da un amico del poeta, quest' ultimo, andato arditamente all' albero, potè tentare l' ultima prova e mettere „tra due rami il suo innesto".

Che relazione ha questa trama colla trama del R. de la R.? La relazione che hanno tra di loro, a un di presso, tutti i casi d' amore siffatti. È impossibile non ravvisare nel racconto italiano, sotto le spoglie dell' ortolano, la grottesca figura del marito burlato. La parola gelosia qui possiede il suo senso ordinario. „Gelosia è nel suo chor", dice dell' ortolano l' autore; e sono atti di un marito geloso, tormentato dal dubbio, quello di vietare alla donna di stare alla finestra (è questo certo il significato dello sporgere dell' albero sulla via), quello di animare la donna contro l' amico pur continuando egli con questo le relazioni amichevoli. La cosa appare evidentissima in queste due quartine, che ci suscitano dinnanzi al pensiero una gustosa scenetta (son. VIII):

Quell[o] ortolan[o] m' invitò a desinare,
subitamente io accıettai lo 'nvito.

> sança dimorare cho llui fu' ito
> nel nobile giardino a sollaçare.
> Ma e' mi fe' chontra mia voglia stare
> dirimpetto a quell' albero fiorito,
> ed io mangiando quasi isbigottito
> sempre avea l' occhio all' albero mirare.

L' ortolano del Fiore, del R. de la R. è Dangier, personificazione d'un sentimento; e se anche in tempi più tardi, dopo una curiosa evoluzione, Dangier verrà a significare per i commentatori e gl' imitatori precisamente il marito brutale, nulla ci fa credere che la confusione sia già avvenuta in questi sonetti. Manca la più piccola somiglianza tra i caratteri, tra le azioni. L' ortolano nostro deve la sua origine ad altro: chiamando „pome"

> . . . . lo dolze frutto
> Per cui fue in tormento
> Primeramente Adamo,[1]

adottanto conseguentemente la comunissima metafora dell' orto, il marito per necessità doveva diventare un ortolano.[2]

## § II. La lirica.

La tendenza all' allegoria fu nei poeti della nuova lirica singolamente notevole e non cambiò soltanto a poco a poco dinnanzi ai loro occhi la donna amata in un simbolo e suggerì complesse immaginazioni di stampo oltremontano, ma anche, ciò che è più caratteristico, li portò a personificare in una miriade di spiritelli le più piccole avventure, le più fuggevoli qualità dell' amore. Si suole dai critici, pure ammesso un certo parallelismo tra l' indirizzo del poema didattico-allegorico e l' indirizzo introdotto dal Guinizelli nella lirica d' amore, spiegare in tutt' altra maniera l' origine del primo e l' origine del secondo. Mentre pare ad ognuno un errore gravissimo non ricordare il R. de la R. a proposito del poema, nessuno s' è mai sognato di ricordare il R. de la R. a proposito della lirica. Eppure se ci domandiamo in che consista l' indirizzo nuovo dato da Guillaume de Lorris all' allegoria e in che consista la novità dell' indirizzo allegorico del dolce stile, dovremo ammettere che le due grandi innovazioni si riducono, in sostanza, alla medesima cosa. Quello che fece Guillaume de Lorris per la Francia, lo fecero i poeti del dolce stile per la poesia italiana. Così quello come questi isolarono personificandoli i più fuggevoli atteggiamenti dell' anima innamorata. La diversità dei

---

[1] Carnino Ghiberti di Firenze, in Le antiche rime volgari, pubbl. da A. D'Ancona e D. Comparetti, Bologna 1875—88, CLXXIII, 47—9.

[2] Il Frati cita alcuni esempi che provano quanto la metafora dell' albero fosse diffusa; non meno diffusa è la metafora del „pome". Si veda ad es. Monte (Ant. rim. volg., CCLXXX, 31 e sgg ); Guido Orlandi (Rivalta, pag. 48, XVI, 2—3).

risultati è dovuto alla diversità dei luoghi, dei temperamenti, alla diversa concezione della donna e dell' amore. Che differenza c' è tra la donna del R. de la R. e la donna angelicata? La rosa, la parte corporea è scomparsa; è ridotta a puro spirito, a pura luminosità, ad una forma idealistica in cui nulla v' è più di terreno. La stessa differenza intercede tra le personificazioni del R. de la R. e quelle dello stil nuovo. I vari fenomeni psichici sono bensì mutati in persone, ma della persona la parte corporea non si vede; non se ne vede che l' essenza spirituale. Donna e spiriti sono nella nuova poesia concepiti ad un modo. Non gli spiriti soltanto penetrano nel core e nella mente, ma anche la donna vi fa le sue apparizioni.[1]

Il passaggio dagli antichi simboli ai nuovi non si sarebbe compiuto se l' artista non avesse anche sortito da natura una particolare tendenza ad osservar l' interiore e ad animare le cose. Diverrà la falange degli spiriti un repertorio puramente formale. Si dirà lo spirito di umiltà, lo spirito di gentilezza, lo spirito di paura, lo spirito d' amore (espressioni non morte tutte ancora) invece di dire semplicemente umiltà, gentilezza, paura, amore, a quel modo che si vedono allora troppi scrittori di Francia trattare i concetti astratti come persone senza avere dinnanzi al pensiero nessuna figura distinta. Ma così non è nei più grandi e più genuini rappresentanti della lirica nuova. Per essi tutto ha un' anima; in ogni atto, in ogni cosa, in ogni moto della realtà fisica e della realtà spirituale c' è la sua essenza sottile, impalpabile, il suo spirito o il suo fluido o il suo genio, come meglio vi piace; l' amore è un contrasto di essenze siffatte. Ne viene all' opera loro, quando l' uso dell' allegoria è moderato, una suprema leggiadria idealistica ed una non comune efficacia.

Anche la dolcezza delle nuove rime, la concezione idealistica della donna e dell' amore, lo splendere della realtà di tratto in tratto tra le nebbie del sogno e altre molte qualità della rinnovata poesia hanno innanzi tutto qual fondamento comune la verità e la spontaneità dell' ispirazione poetica. La definizione del dolce stil nuovo dataci dall' Alighieri, intesa come la intendono i più, è ancora sempre la definizione migliore: essa coglie della grande rivoluzione letteraria la vera essenza. I versi nati da un moto spontaneo del pensiero e del sentimento, sbocciati, come Dante ci narra, al cospetto della natura, lungo le acque d' un chiarissimo fiume, hanno naturalmente il calore, l' agilità, la dolcezza, pregi del nuovo stile. La sincerità del sentimento esclude l' amore freddo e convenzionale, tema della precedente poesia; sottentra un amor vero e l' amor vero nell' arte opera sempre miracoli. Osserva ottimamente il Rossi[2] che „nel fenomeno amoroso complesso e per

---

[1] Alla parola „spirito", „spiritello" si dava anche un senso più materiale di quel che comunemente si crede. Lo vedremo parlando della „Visione di Venus".

[2] Il „dolce stil nuovo", in Lectura Dantis, Le opere minori di D. Alighieri, Firenze 1906, pag. 40.

mille guise mutevole la fervida bramosia del bene morale è talvolta una realtà psicologica che dai temperamenti, dalle idee, dagli studi, non meno che dai tempi e dai luoghi, prende forme e avviamenti diversi.“ Ha perciò una base nella realtà dell' affetto il processo ideale che porta a concepire la donna come un essere che fa nobili e buoni; ma v' ha di più. Il vero amore fa della persona amata il centro dell' universo, converge in essa tutti i suoi pensieri e le sue fedi; perduta la coscienza del reale si crea intorno un' atmosfera di sogno. Ora, se il fenomeno mistico ha luogo quando più non si vedono barriere tra il reale e l' irreale e l' anima si slancia verso l' infinito e crede di averlo afferrato, dovremo ancora ravvisare nella spontanea forza del sentimento ispiratore la prima fonte di ciò che v' è di mistico nella nuova poesia.

Questo non risolve però interamente il problema. Pur concedendo il posto dovuto alla personale genialità degli artisti sarebbe non concludere appieno il concludere che la nuova lirica è sorta, perchè sorsero dei poeti straordinariamente dotati. Non si sarebbe avuto il nuovo stile senza il Guinizelli; ma nemmeno il Guinizelli avrebbe potuto ideare ed attuare la sua riforma senza quello speciale ambiente storico, filosofico, religioso; senza quella speciale tradizione letteraria.

Io non starò a ripetere quel che fu detto sulle relazioni del dolce stile col pensiero filosofico e specialmente colla nuova concezione della nobiltà; non toccherò, benchè il problema sia dei più attraenti, dei rapporti che la nuova idealizzazione femminile ebbe col culto della Vergine, col movimento francescano, colla letteratura patristica; non cercherò di pesare quanto di angelicanza, nella lirica nostra e nella lirica oltrealpina, già avesse o mostrasse di avere la donna prima del nuovo stile. Accennai al problema generale solo per mostrare che le stesse correnti si rispecchiano nel problema particolare riguardante l' elemento simbolico. Anche qui si può parlare dell' ingegno innovatore di pochi. Il parlare d' un formalismo diverso dall' antico, d' un linguaggio poetico di moda è non spiegare, ma mettere in altri termini la questione. Com' è nata questa moda, come s' è venuto formando questo linguaggio poetico convenzionale?; ecco la domanda a cui si deve rispondere. Bisognerà notare che lo stabilirsi di siffatta moda non fu senza contrasti. Il ridere di Onesto Bolognese sulle „mille sporte piene di spirti“ ci prova in modo sicuro che non è tutta colpa del gusto nostro mutato, se l' eccessivo pullular degli spiriti, dei tremori, dei sospiri nel nuovo stile ci pare spesso meritevole delle nostre arguzie. Si trattava d' una innovazione e come sempre anche allora la parola nuova prima d' essere ripetuta dai molti fu il grido solitario dei pochi. Ci sono poi cause che spiegano l' opera dell' individuo innovatore e spiegano a un tempo la possibilità e la fortuna dell' imitazione.

Fu osservata con ragione la rispondenza del simbolismo in questione alle analisi psicologiche in uso nelle scuole; fu mostrato

il nesso che lo congiunge colle dottrine averroistiche. Ma se ben consideriamo le cose, un altro fatto s' imporrà all' attenzione nostra. I famosi spiritelli non sono in fondo che personificazioni e come tali non possono essere senza rapporto colle personificazioni di entità astratte comunissime nella letteratura anteriore e contemporanea. Non è quindi illogico ripetersi la domanda: che posto occupa rispetto al nuovo stile il R. de la R.?

La risposta non è facile. Ci costringe alla maggiore cautela l' osservazione di un importantissimo fatto: nella nostra lirica così detta delle origini molti motivi poetici, molte immagini, molti concetti si ritrovano che si ritrovano pure in Guillaume ed in Jean, con cui tuttavia, come la datazione delle opere ce lo prova, non sono minimamente connessi. Serva a spiegare la cosa il seguente distico:

> Dela rosa fronzuta
> Diventerò pelegrino.

Come si può non pensare al R. de la R. la cui scena capitale ci rappresenta appunto l' accostarsi dell' allegorico pellegrino alla non meno allegorica rosa? Orbene il distico è di re Federico.[1] La presenza di cosiffatte analogie si può in vario modo spiegare; per alcune è sufficiente giustificazione il dire ciò di cui troppo spesso amano dimenticarsi i comparatisti, che cioè la natura umana è uguale sotto ogni cielo; per altre si dovrà ricorrere come a fonte alla lirica provenzale o alla lirica francese, connesse tra di loro e col R. de la R.[2]

---

[1] Ant. rim. volg., LII, vv. 10—1.

[2] Fu il Demogeot, Hist. de la litt. franç., Paris 1882, pag. 119, probabilmente il primo che affermò essersi Guillaume de Lorris ispirato nella forma alla poesia di Provenza. L' idea ripetuta dal Nisard, Hist. de la litt. franç., to. I, pag. 120, fu registrata dal Michel. Lo Stehlich ci insistette nella sua prefazione all' edizione della Poire (op. cit.); il Gorra le diede il massimo svolgimento nel proemio al Fiore (op. cit., pagg. 569—74). Ma le prove da essi addotte non danno all' ipotesi fondamento. La poesia allegorica citata dal Michel, dallo Stehlich, dal Gorra come di Peire Vidal non gli appartiene ed è, quando la si creda invece di Peire Wilhelm posteriore a Guillaume (Bartsch, Lesebuch XI, XCIV); per fermarsi, come fa il Gorra, sulla Cour d' Amour, bisognerebbe prima mostrare con sicurezza ch' essa è cronologicamente anteriore alla prima parte del R. de la R. Nè più persuasiva è quella parte del lavoro del Gorra in cui dei più importanti simboli personali del R. de la R. egli mostra vivo lo spunto ideale nella poesia trovadorica. Sarebbe stato opportuno che i confronti fossero stati tutti istituiti con poeti anteriori a Guillaume; ma anche astraendo da ciò, le medesime osservazioni si sarebbero potute fare consultando invece che i lirici di Provenza i lirici di Francia. Il Gorra stesso, pur dando torto al Leroux de Lincy, secondo il quale la poesia allegorico-amorosa si collegherebbe colla lirica francese anteriore e contemporanea, rimanda nel corso del suo lavoro ai canzonieri francesi a proposito del Jaloux (op. cit., pag. 567 n. 4a); avrebbe potuto ripetere il suo rinvio in molti altri casi, a proposito delle descrizioni primaverili adottate anche dai poeti del nord come cominciamento dei loro canti lirici, a proposito dei maldicenti, degli effetti fisici e morali dell' amore, riguardo alla personificazione, non solo

Tali coincidenze, mentre ci dimostrano che l' ambiente nostro era preparato ad accogliere e a comprendere il poema d' oltralpe, c' insegnano l' esistenza tra noi, indipendentemente dal R. de la R., di germi e di elementi disgregati, da cui sarebbe potuto nascere un Romanzo della rosa italiano. Guardiamo un momento davanti e dintorno allo stil nuovo e raccogliamo per chiarire la cosa alcuni fatti; non tutti, chè troppo ci dilungheremmo dal nostro proposto.

È obligatorio presso di noi, come presso tutti i poeti d' oltralpe (non escluso certo il R. de la R.) cominciare il proprio lavoro con una descrizione primaverile. Sarebbe altrettanto facile quanto inutile al caso nostro fare una lista di simili descrizioni. Sono sempre gli stessi concetti. A primavera si risveglia nella mente del poeta il verso come nella gola dell' uccello il canto; entrambi nella tristezza invernale sono restati in silenzio. La primavera fa sorgere l' amore negli animi, rende più forte l' amore che già esiste, più imperioso il bisogno di dimostrarlo.

Non meno generalmente diffusa è l' immagine della rosa; diffusa altrettanto quella del fiore. Alla fresca rosa di maggio, simbolo di preminenza e di bellezza, non mancò mai in nessun tempo, l' omaggio dei nostri poeti; suggerì copiose comparazioni e graziose metafore ai più antichi, a re Federico, a Giacomo

---

del „dieu d'amour" (che anch' egli riconosce come un luogo comune dell' antica poesia francese), ma anche degli occhi e dello sguardo.

Io non nego che la lirica provenzale sia stata nota a Guillaume; tra i poeti di Provenza e di Francia, com' è noto, ci furono reciproci scambi di pensieri e di forme (P. Meyer, Romania XIX, 42 e sgg.); ma appunto per questo non si è licenziati a chiamare esclusivamente influsso provenzale, quello che potrebbe essere con tutta probabilità influsso francese. Quanto all' allegoria noi abbiamo nei due paesi uno svolgimento parallello. La lirica trovadorica presenta que e là elementi allegorici sparsi; ma appare, nel tempo appunto che l' allegoria ingigantisce in Francia, un allegorismo maggiore. Tutta allegorica è la famosa canzone di Guiraut de Calanso „a leis cui am de cor e de saber" composta al più tardi nel 1204 (Se ne veda l' ediz. diligentemente illustrata di O. Dammann, Breslau 1891, e si noti che qualche analogia essa presenta col R. de la R. Si consideri ad. es. il v. 30 „mas noi intra vilans ni mal apres"). Di poco posteriore all' opera di Guillaume è il Flamenca, in cui il gusto della personificazione si accompagna all' analisi sottile, troppo sottile, quasi direi, dell' amore. (P. Meyer, Le roman de Flamenca, Paris, 1865. Vedi pag. XVI).

L' allegorismo provenzale non fu forse senza influenza in Italia. Non è senza significato il fatto che ad un autore italiano poetante in provenzale si debba probabilmente il poemetto allegorico che il Thomas pubblicò (Annales du Midi, 1889, pag. 183 e sgg.), il „Chastel d'Amors".

Per le relazioni della lirica francese colla nostra scuola poetica siciliana cf. G. Bertoni, L' imitazione francese nei poeti meridionali della scuola poetica siciliana, (nei Mélanges Chabaneau, Erlangen 1907), riprodotto nel più ampio articolo, Il dolce stil nuovo, in Studi medievali, II, 1907, pag. 352 e sgg. Il Bertoni vuol solo affermare che buona parte di quella che è chiamata imitazione provenzale nei poeti siciliani è forse imitazione francese. Diede notevole appoggio alla tesi del Bertoni E. Monaci, Elementi francesi nella più antica lirica italiana, in Scritti di Storia, di Filologia e d' Arte pubbl. per Nozze Fedele-De Fabritiis, Napoli 1908.

Pugliese, ad altri infiniti.[1] Alla rosa si accompagnano molto spesso i pruni e d' aver colto il pruno pungente invece della rosa si lamentarono molti. (Mastro Franciesco da Firenze Ant. rim. volg. CXCVII, v. 57, CDXCVIII 9—10; Chiaro, ivi, DXCVI; etc.).

È affine l' immagine del giardino. Cielo ad es. nel famoso contrasto (Ant. rim. volg. LIV, 83—4)

Di quaci non mi mosera, se non ài dello frutto
Lo quale stao nelo tuo iardino.

e Giacomo Pugliese (Ant. rim. volg. LVIII, 66) all' amata:

Ma voi siete lo fiore dell' orto.

Si ammetteva un soggiorno di Amore. Tommaso di Sasso (Nannucci, I, 88).

D' amoroso paese
Sospiri e dolci pianti mi ha mandato
Amor . . . . . . . .

Esisteva la tendenza ad esprimere con allegorica materialità le lotte d' amore e sorgono ben presto le fortezze, malgradite agli amanti. In Cielo dal Camo (vv. 76—7):

En paura non met[t]ermi di nullo manganiello:
Istòmi 'n esta groria d' esto for(t)te castiello.

Nessuna meraviglia adunque se in un sonetto assai più recente (Ant. rim. volg. DCCLXXXIX) vediamo una rocca d' amore, circondata da un fiume a cui l' amante cerca di avvicinarsi con una „ben guernita navicella" e se leggiamo in maestro Rinuccino (Nannucci I, 213) questi versi con cui Guillaume avrebbe forse potuto chiudere il suo poema:

Che incontro a fino amor non val difesa,
Nè guernigione alcuna, nè fortezza,
Che suoi colpi non hanno provedenza.

Lascio da parte le notissime teorie sull' amore ed il notissimo iddio che governa da signore assoluto gli amanti, dispensa coi suoi dardi d' oro e di piombo l' amore e l' odio, rimerita quelli che attendono; taccio dei malparlieri; dei frequenti colloquii tra amante e amata;[2] e mi fermo un istante sulle poche astrazioni personificate che in questi primi poeti s' incontrano.

---

[1] Discorrendo per tempi più recenti, del simbolo della rosa nella poesia ferrarese il Bertoni, Nuovi studi su Matteo Maria Boiardo, Bologna 1904, pagg. 108 e sgg., osserva: „Non dobbiamo dimenticare l' influsso che potè esercitare sul Boiardo la tradizione poetica che mette capo al diffusissimo Roman de la Rose".

[2] Cf. Saladino, in Nannucci I, 134 e sgg; Ciacco dell' Anguillara, ibid., 191; Meo Abbracciavacca, ibid., 202.

Il Gaspary[1] considera degna di nota la poesia XCV in Ant. rim. volg. che ci presenta „personificazioni di esseri astratti predilette nelle letterature di Francia e adoperate da Brunetto Latini e più tardi da Francesco da Barberino in opere maggiori.“ Le personificazioni sono due, Mercede e Pietade. L' importanza della poesia non sta nella presenza di queste due figure, che distinte o confuse si trovano anche in altri poeti; sta nel piccolo dramma allegoricamente narrato che su di esse s' impernia. Il poeta si rivolge innanzi tutto con lamenti e preghiere a Mercede che l' ha abbandonato, ma Mercede lo rimanda a Pietade. (Mercede è l' effetto, Pietate è la causa). Neppur questa può contentare il povero innamorato; chè a lei il duro cuore di Madonna ha preclusa l' entrata. Non resta che Amore e a lui ricorre il poeta. È un puro gioco stilistico, da cui ogni realità è lontana; ma l' azione, dal punto di vista allegorico, già prelude a svolgimenti più ampi.

Merzè e Pietade ricompaiono unite in Bondie Dietaiuti (Ant. rim. volg., CLXXXIII, 14—6) in cui il Gaspary nota l' influsso provenzale. Il poeta si lamenta d' essere dichinato; gli duole di perdere Merzè e di frangere in Pietade.

I poeti più vecchi hanno anche qui ispirato i più giovani. Enzo (Nannucci I, 67):

S' eo trovasse pietanza
In carnata figura,
Mercede le cherrea,
Ch' allo meo male desse alleggiamento.

e Chiaro (Ant. rim. volg., CCIX, 29—32):

Però d' amor voria fosse in usanza
Omo quand' à pesanza
Che e' trovasse la pietà incarnata
Quando fosse chiamata.

I „dolci sembianti“, i „dolci risguardi“ stanno per prendere corpo e figura (Ant. rim. volg., CI, v. 19 e ssg; Nannucci I, 57, 112); „falsa sembianza“ è già contrapposta al fino e leale amore (Ant. rim. volg. CI, vv. 43 e 99); anzi fa già capolino la figura di Falsosembiante, se ben interpretiamo gli ultimi versi di una poesia attribuita a Baldo da Passignano (Ant. rim. volg. volg., CCLXXIV, 40 e sgg.)[2]

S' io blasmo amor farò fallenza
Che tutora mi fa languire;
Poi che mi convene servire
Là ove non è conoscienza.

---

[1] Scuola poet. sic., cit., pag. 134.

[2] La cosa fu osservata per la prima volta dal Torraca, Nuove rassegne, pag. 350. Do il testo corretto dal Casini, solo sostituendo nell' ultimo verso a „voleva“ il „volere“ dell' edizione D' Ancona.

Falso sembiante [è] ciò m' è aviso
Volere che sia [amanza].

cioè, se non erro, „il pretendere che non si biasimi Amore benchè sia crudele è un volere che l' amore si converta in un' ipocrisia".[1]

Guittone non ricorse solo, per rendere più magnifico il suo sciatto sillogizzare, ai termini latineggianti; tolse qualche volta anche immagini al mondo dell' allegoria (Ant. rim. volg., CLX, vv. 61—6):

Amor, vincier pur creo
Combatendo, per Deo
Ed ò le mie bataglie sì ordinate:
Contra disamor, fede,
Contro orgolglio, merzede
E contro a diferenza, umilitate.

Guittone aveva letto sicuramente Prudenzio; nè gli occorreva, per mettere l' un contro l' altro in battaglia esseri allegorici, aspettare che giungesse in Italia il R. de la R. Questo potè in Italia giungere molto presto; potè portarlo prima che altri Brunetto Latini; potè il libro che J. de M. destinava in certo modo agli scolari e che tra gli scolari ebbe certo un' assai pronta fortuna essere da qualcuno di essi portato dalla Francia a Padova, a Bologna. Comunque sia, l' affermare riscontri col R. de la R. prima dei due ultimi decenni del secolo, pur ammettendo la cronologia da noi proposta per il poema, mi pare oltremodo imprudente. Ciò che in Guittone potrebbe offrire pretesto di comparazione appartiene alla sua prima maniera e sfugge quindi, cronologicamente, all' influsso di Jean. Non escludo tuttavia che già assai prima, fin dal '70 per es., il poema abbia già potuto operare sulle lettere nostre: nel campo delle congetture solo l' impossibile va escluso e impossibile non è l' eventuale ed il raro. Ad ogni modo era certo ignoto a Guittone il R. de la R., quando egli parlava di un luogo d' amore

ch' adorna l' om de gioia e de savere

e si disperava di dovere restar sulla porta;[2] non pensava certo alle frecce maligne di Amour quando scriveva:[3]

Durezza, briga, contrario accidente
adimorare l' om fa senz' amore;[4]

---

[1] È interessante notare un caso in cui „dangiero" ha il probabile significato di ritrosia, „schifo": (Ant. rim. volg., CLXIX) „Madonna mia non chero | Nè vo' da voi amistate, | Chè tanto en voi à dangiero | La vostra qualitate, | Che fatto m' à tornare in mia possanza".

[2] Le rime di Fra Guittone, cit., son. XXV, v. 4; cf. pure son. XXVI, LXXVII.

[3] Son. LXXXVIII, vv. 9—10.

[4] Cf. Ciuncio, Ant. rim. volg., CCCXVII, 25—30, „Tre cose son che fanno | Per lor forza straniero | Lo core umano da vertù d' amore: | Cioè, contraro affanno, | Briga d' alcun mestero, | Con lor s' agiungie durezza de core".

nè imitava J. de M. componendo la sua volgare „Ars amandi" somigliantissima a quella bandita da Amis. La somiglianza è tale che se il R. de la R. fosse alquanto più vecchio non si esiterebbe molto ad affermare la dipendenza. Il poeta che definendo il „loco d' amore" mostrò una certa elevatezza di concezione, che già comincia ad avvolgere d' angelicità la figura della donna e si propone di mostrar false le parole dette in dispregio delle donne per vezzo generale da „li boni e li malvagi omini," mostra della donna in questa teorica un concetto tutt' altro che sublime. I ventidue sonetti (LXXXIX—CX) onde la triviale arte amorosa è composta non contrastano per questo solo col resto dell' opera sua; essi hanno una spigliatezza, un brio ignoto al suo verso; la famosa oscurità guittoniana cede ad una relativamente notabile chiarezza. La maggior parte delle analogie col R. de la R. si spiega colla comune fonte, Ovidio, lettissimo e accreditatissimo anche in Italia, citato dall' Orlandi al Cavalcanti, da Cino da Pistoia a Onesto Bolognese.[1]

Elementi ideali e formali affini al R. de la R. troviamo in Bonaggiunta Urbiciani.[2] Benchè il rimatore lucchese si scagli contro il nuovo stile e rimproveri al Guinizelli l' oscurità del trovare e gli rinfacci con sottile immagine la sottigliezza, biasimandone

---

[1] Per le idee d' indole generale espresse nel son. CIX (Le rime etc. a cura di F. Pellegrini, cit.), cf. R. de la R. vv. 8470 e sgg. e Ars amandi II, 190—202. Per l' idea contenuta nel son. stesso (v. 5) di essere largo nelle promesse, cf. R. de la R. vv. 8197—202 e Ars am. I, 443—4. Per il concetto fondamentale (CI, 9—10; XCIV, 5—8; C, 9—14)

. . . . la donna per forza e per inganno
vòle mostrare che vegna tal ovra,

cf. R. de la R. vv. 8444 e sgg. e Ars. am. I, 673—4.

La gerarchia muliebre di Guittone che si risolve, come osservò il Pellegrini, in quella di donna sormaggiore, maggiore e pari, è ignota al R. de la R. e ad Ovidio e fu probabilmente ispirata dalle distinzioni di Andrea Capellano. Che questa teorica avesse dei punti di contatto coll' erotica di A. Capellano notò il Gorra nel proemio al Fiore (op. cit., pag. 609 n.).

Del tutto diversa è una serie d' insegnamenti utili in amore datici da un anonimo a cui si direbbe sia stata nota l' opera di Guillaume, benchè nulla provi in modo inconfutabile la diretta dipendenza. È la poesia LXVII, edita dal D'Ancona e dal Comparetti in Rim. ant. volg. Già gli editori ne notarono l' importanza e manifestarono il sospetto che si trattasse, più che di una imitazione, d' una traduzione di canto francese o provenzale. Il Casini (vol. V, pag. 358) provò l' origine francese, osservando la forma francese di alcune parole. Il Gorra la cita (op. cit., pag. 609 n.).

(vv. 11—18) Apres(so) de' stare adorno, conto e gaio;
Cortese e di bello acolglimento
Largo ed insegnato in [suo] coraio,
Prode e sagio chi mette intendimento;
E sempre ridere il suo visaio,
Ed in tutto di bello regimento,
Ch' en amore non vôl se no' gaieza,
Gioco e canto e riso ed allegreza.

[2] A. Parducci, I rimatori lucchesi del sec. XIII, Bergamo 1905.

l' indirizzo dottrinale,[1] pure, come osservò il Parducci, egli, che per lo più guittoneggia e provenzaleggia, fa balenare talvolta nei suoi versi qualche raggio dello stil nuovo. Si lamenta ad es. che gli occhi della dama abbiano vinti gli spiriti nel suo cuore e che questi sieno usciti fuori con sì gran tremore, ch' egli ha temenza che sieno stati uccisi (son. XX, pag. 61). Questo scrittore, che discorre sul poter di Fortuna (son. II), che esamina Arte e Natura dichiarandosi contrario all' alchimia (son. XIII), che scherza volentieri sul vocabolo „fiore“ (son. XV), adopera pure la personificazione allegorica e pone intorno a Kaonoscienza, sorte per comando di lei, Cortesia, Tuta Largheza, Tuta Prodeza, Presgio, Leanza, Tuto Valimento.

È notevole la poesia attribuitagli dal Valeriani (cf. Ant. rim. volg. CCLXX). Si tratta di una visione. Il poeta si addorme credendo di trovar requie ai suoi tormenti amorosi, ma gli appare la Mente, personificazione cara ai poeti del nuovo stile, e gli consiglia quello che Amour prevede all' Amant nell' opera di Guillaume:

(vv. 19—22) Dormente, non dormire,
Levati e va a vedere:
Chè nullo amor s' aquista
Se non per dolze vista.

Il poeta si sveglia e gli pare di scorgere nel luogo donde era venuta la voce un fulgore più che di stella.

La figura poetica di Chiaro Davanzati, sia essa un fedele riflesso della morente poesia ocitanica[2] o sia invece un annunzio della nuova imminente alba della lirica nostra, si raccomanda all' attenzione degli studiosi per più riguardi. La tendenza idealistica non impedisce che si possa specialmente notare e lodare nella sua poesia la bontà del naturalismo. Si riguardino i piccoli quadri in cui leggiadramente rappresentò tutta la società del suo tempo, dal giovane al vecchio, dal signore al donzello, dal mercante al religioso; si veda quanto paia costruito su un fondamento reale il lungo contrasto tra l' amata e l' amante, che pur essendosi ammogliato vuol continuare la tresca (Ant. rim. volg. son. DCCXXII e sgg.); si ammiri la spontaneità con cui descrive le pene della lontananza. Un cosiffatto scrittore non poteva adoperare un linguaggio allegorico troppo tenebroso. Ama la comparazione ed i sonetti del suo noto bestiario hanno tutti la forma più elementare dal confronto; non

---

[1] „Ed è tenuta gran dissimiglianza | Ancor che il senno vegna da Bologna | Trare canson per forza di scrittura „Il Borgognoni (loc. cit.) interpreta questi versi un po' bizzarramente, dando a „scrittura“ il senso di „allegoria“, chè allegoricamente interpretati erano i libri sacri. L' opinione non ebbe fortuna. Per accettare l' opinione comune basta osservare che Chiaro Davanzati, concependo l' amore come una scienza, sosteneva che chi voleva saperne le regole doveva ricorrere „ale vere scritture“.

[2] Cf. C. De Lollis, Sul canzoniere di Chiaro Davanzati, in Giorn. stor. della lett. ital., Suppl. I, 1898, pagg. 82 e sgg.

mancano in lui le metafore ardite, ma tutte sono perspicue (Ant. rim. volg. son. DCCXLII):

> Voi siete il cacciatore viguroso,
> La tigra è Amore e io son la Follia.

In lui è assai semplice quel processo di analisi interiore che vediamo compiersi complicatamente presso gli altri poeti del tempo:

> Da tut' i miei pensier mi son diviso
> E solo in un mi son miso ed accolto.

Di pensamenti e di sospiri trema già il suo verso; „spiriti" non appaiono ancora. Il suo tema allegorico prediletto è il pellegrinare del cuore alla volta dell' amata e il suo fermarsi presso di lei con grande dolore del poeta che vorrebbe essere anch' egli cogli altri due (Ant. rim. volg. CDXV, DXLVIII etc.). Anche di lui si direbbe che ha conosciuto Guillaume. Lasciando ciò ch' egli dice nel contendere con Pacino di Ser Filippo sulla virtù ingentilitrice di Amore, e lasciando parimenti da parte il paragone del viso amato con una spera in cui il poeta guardando s' innamorò, stupisce l' imbattersi (Ant. rim. volg. CCX) nel motivo sviluppato così ingenuamente da Guillaume:

> (vv. 12—13) Serrato l'amor ave
> Lo cor com forte chiave.

Di „bei sembianti" egli ha una piccola schiera (Ant. rim. volg. CCXIII, CCXV, CCXXXVII); più volte ricorda l' oro ed il piombo delle frecce d'Amore; talvolta fa pensare ai tre doni lasciati all' amante dal Dio e più specialmente a Dous-Regart (Ant. rim. volg. CCXLIV):

> (vv. 69—74) Lasso, non vegio quando
> Eo possa gioia avere,
> Chè lo dolze vedere
> Ch' avea, agio perduto,
> Per cui vivea alegrando
> Senza dolere,
> . . . . . . . . . .

E una forma più vicina a Doux-Regart egli sostituisce altrove a „dolze vedere" (ibid., CCLVIII):

> (vv. 77—9) Non agiate riguardo
> Da darmi il dolze sguardo
> Ch' io solea avere.

Monte Andrea da Firenze, nella sua copiosa e spesso tediosa produzione poetica, accanto alla beffa ed al riso di cui si compiace, ad esempio, quando consiglia all' amico Chiaro di star dalla larga da Amore, mostra la serietà del rimatore ch' è pervenuto già alla concezione angelica della donna: egli vuole amare la donna di puro amore; anch' egli dice dell' apparire di lei, „lo cor m' aghiaccia e fugiemi il colore"; la donna col suo aspetto purifica, egli dice,

ciascuno. Monte ha una collana di sonetti interessantissima per chi cerchi tra noi gli elementi disgregati da cui sarebbe potuto nascere un „Romanzo della rosa“ italiano (Ant. rim. volg. DCCCLXX e sgg.). Un amante, che si trova nelle condizioni in cui trovavasi l' Amant nel secondo suo colloquio con Amour, è in contrasto di parole col Dio. Si lagna di Amore senza il cui aiuto non può far nulla; dovrebbe il dio recarsi lui da Madonna per indurla a Pietà. Amore si stupisce; se il giovane non riesce, la colpa è sua, dappoichè tutti i fini amanti riescono sempre in amore. Ribatte il poveretto fingendo di nulla sapere e si sente dal dio rispondere ch' egli fa troppo cianciare la gente. Le sue scuse basate sulla crudeltà della donna e sulla forza della passione non servono; se egli amasse veramente soffrirebbe in silenzio. È questo il grande segreto e il dio lo ripete quando il giovane gli domanda perchè non ferisce del suo dardo la dama. Che cosa bisogna fare? domanda l' amante; e Amore:

(DCCCLXXIX, 11—16) Quest' è lo mio comsilglio: che sia umile,
Cortese, largo, in cïascuna prova,
E di costumi nel tutto gientile.
Tua volontà di follegiar non smova,
Invêr tu' amanza mostrar vista vile,
E ben seguir ciò che 'n amar si trova.

I consigli di Amour sono identici. Per di più Amour, sentita la risposta dell' Amant, gli dice:

(vv. 1938—9) . . . . . Je t' aim moult et pris
Dont tu as respondu ainsi.

Qui Amore, sentite le liete parole del giovane contento che la vera via gli sia stata mostrata, dice (DCCCLXXXI, 1)

Amante, amante, lo tuo dir mi piacie.

Si noti l' uso antonomastico di Amante già in uso presso Guillaume. Presso entrambi i poeti il dio promette all' amante, qualora lealmente adempia i comandi ricevuti, l' appagamento dei suoi desideri. Guillaume:

(vv. 2589—92) Or t' ai dit comment n' en quel guise
Amans doit faire mon servise:
Or le fai donques, se tu viaus
De la bele avoir tes aviaus.

e Monte:

(vv. 5 e sgg.) Poichè mostrata t' è la via veracie,
. . . . . . . . . . . . . . .
E, se la segui ben, . . . . .
. . . . . . . . . . . .
Fora sarai di ciò che ti dispiacie,
Sempre sormonterà lo tuo piaciere.

E poco oltre:

> Son cierto, se farai ciò c' agio detto,
> Che di lei porterai corona e 'msegna
> E perverai a tua gioia e dilletto.

Importante è chiamata del Casini (vol. V, pag. 449) la canzone di Monte Andrea (Ant. rim. volg. CCXXXVIII) ove si parla con evidente disprezzo della povertà, come quella che ci è documento dei sentimenti del tempo. Se vogliamo metterle accanto un documento non meno esplicito e non meno notevole, possiamo ricorrere a Guillaume. In Monte l' elemento allegorico è scarso. Dolze sguardo non ha individualità personale; è però un dono per cui tutto si sacrifica. La metafora più commune è quella dell' orto; „quando il poeta vi si trova non ha più pene, sempre è in pensiero quando ne viene via". In quel giardino v' è un „dolze fiore | fresco ed amoroso" che però diventa con estrema facilità un „pomo, più lucente del sole". In un suo lamento (Ant. rim. volg. CCLXXXIII) sfilano numerose entità astratte, pensiero, pena, angoscia, ecc. ed i loro contrari; nessuno però è animato da un soffio di vita: nomi e null' altro.

Una di quelle analogie che noi veniamo via via indicando fu addotta dal Castets per sostenere la candidatura di Dante da Maiano a traduttore italiano del R. de la R., ad autore del Fiore. I due vv. del son. XXXV[1]

> Null' homo po' saver che sia dollienza
> se non provando lo dolor d' amore.

rispondono perfettamente a due versi del R. de la R.[2]. La coincidenza, a noi che ne notammo più curiose ancora, non fa soverchia impressione. Il Castets, secondo me, avrebbe potuto anche richiamar l' attenzione sopra un sonetto che spicca isolato nella lirica per lo più men volgare del Maianese:

> . . . Una donna di bella fazzone
> di cui el mio cor gradir molto s'agenza,
> mi fè d' una ghirlanda donagione
> verde, fronzuta, con bella accollienza:
> appresso mi trovai per vestigione
> camiscia di suo dosso a mia parvenza.

Quella ghirlandetta, quella bell' accoglienza, più il carattere generale della poesiola avebbero potuto anche come indizi avere la loro importanza.

Bastano, in credo, questi esempi da me citati per mostrare come i nuovi poeti avessero nel campo stesso della lirica, quanto all' allegoria, dei precursori. Ma si trattava di allegoriuzze fredde

---

[1] Le Rime di Dante da Maiano, rist. ed illustr. da Giov. Bertacchi, Bergamo 1896 (vol. II della Bibliot. stor. della lett. it. diretta da F. Novati).

[2] Il Fiore, cit., pag. XVIII e 133.

e puerili, abbastanza scarse nel loro complesso, tali insomma che difficilmente possono esse sole spiegare il copiosissimo allegorismo di alcuni autori del dolce stile. Sopra di questi operò certamente anche il poema didattico allegorico; operò coi poemi italiani anche il R. de la R.

L' opinione da noi espressa, che sia assai stretto il legame tra l' allegoria basata sugli spiritelli e l' allegoria basata sulle personificazioni dello stampo di quelle del R. de la R., trova in qualche maniera una conferma nella coesistenza delle due correnti allegoriche in taluni di quei poeti. Merita sotto questo aspetto una considerazione speciale Dino Frescobaldi. In lui non solo è ampio l' uso dei famosi „spiriti", ma anche si ritrovano certi motivi allegorici che furono di preferenza svolti nelle letterature d' oltralpe e che qui, più che nella lirica, è facile trovare nei lunghi poemi didattici. Il Frescobaldi porta nella lirica una più intensa drammaticità ed una più profonda conoscenza del cuore umano: l' una e l' altra egli esprime con linguaggio allegorico. La mente oppressa dall' angoscia diventa nel suo pensiero un' „ancella" tutta piena di paura dentro la foresta dei martiri. Allegoriche persone vi abitano; c' è Disdegno, contro cui si erge Umiltà, quando la povera tormentata invoca disperata la morte.[1] La foresta dei martiri può aver fatto pensare a Dante. A Dante richiamò pure il pensiero dei critici la canzone „Voi che piangete nello stato amaro",[2] strana poesia su cui vale la pena che ci fermiamo un momento.[3] È la canzone stessa che parla. Si rivolge a coloro che piangono nell' amarezza privi di ogni bene come di luce è privo chi sta nelle tenebre; a coloro che credono non vi sia sventura al mondo superiore o uguale alla loro. Leggano, se ne hanno il coraggio. Ella è mandata da colui

a cui non vive diletto di pace;

in lui il desiderio d' essere compatito è pari al compatimento ch' egli ha per loro. Ha quindi principio la narrazione o, per

---

[1] Liriche del „Dolce stil nuovo", a cura di Ercole Rivalta, cit., pag. 87, „In quella parte ove luce la stella".

[2] Rivalta, op. cit., pag. 69. Cf. Volpi, Il Trecento, p. 15. I. Mario Angeloni, Dino Frescobaldi e le sue rime, Torino, 1907, pagg. 47—54, esamina la canzone come opera che sente ampiamente l' influsso dei primi canti danteschi. La maggior parte delle sue „analogie" mi paiono troppo acute e prive di persuasione ed ha ragione l' aut. quando dice (pag. 49) che „sulla via delle somiglianze è agevole proseguire". Il passo famoso del Boccaccio non è sempre da lui rettamente interpretato: le parole (pag. 46) „dopo alcuna investigazione" non mostrano che Dino abbia studiato il manoscritto dantesco e ci abbia su meditato, ma si devono collegare colle parole seguenti" avendo trovato Dante in quel tempo essere appresso il marchese Moruello Malaspina".

[3] Il Bartoli, St. della lett. it., vol. IV, p. 11: „Sarebbe molto difficile il raccapezzare il senso di quei versi; e quando anche si giungesse a raccapezzarlo; quando dopo lunghe riflessioni, dopo pazienti cure si potesse dire: mi pare di averlo trovato . . . ·". Il Volpi, loc. cit., accennando al leone, dice „che avrà un valore simbolico". Nulla dice il Rivalta.

meglio dire, si fa un nuovo preambolo alla narrazione vera. Ci vengono esposte le condizioni attuali del protagonista con riferimento agli avvenimenti passati:

> E' fu menato con un sol disire
> in loco, ove sentire
> ognora li convien novi martiri;
> non già per voglia del su' poco ardire,
> ch' e' non credea seguire
> la pena ove convien ch' egli or si giri:
> la qual non vuol che i dolenti sospiri
> vadano in parte ove pietà li senta,
> cotanto le contenta
> ch' ei provi de l' asprezze del diserto,
> ov' e' morrà per certo.

Qui è riassunto intero il poemetto che viene quindi ad essere la storia non rara di un amore senza mercede. Il poeta fu guidato da un desiderio nel regno di Amore: egli ci narra perchè vi abbia trovato, invece della gioia, il più mortale tormento. La causa delle pene ch' egli vi soffre non è già nella viltà sua, dice il raccontatore; il che vuol dire in altre parole: essa è nella impetuosa fierezza da cui si lasciò trasportare ignaro delle funeste conseguenze a cui essa lo avrebbe condotto. Senza fermarsi su questi primi cenni non si capisce quello che l' autore ci vuol dire avvolto nel velo del simbolo.

Detto nel preambolo come fosse stato condotto da un desiderio in luogo sempre pieno di nuovi martiri, il poeta riallaccia in questo modo al preambolo il vero racconto:

> Ch' ell' è foresta, ove conven ch' on vada
> a guida di leon fuor d' ogni strada.

Viene contro di lui dalla foresta un leone, improvvisamente, gridando, riempiendogli di paura e di dolore il cuore. Datosi alla fuga, inseguito dalla fiera spietata, egli arriva dopo lunga caccia ad una torre. Si crede omai salvo, invoca pietà e soccorso. Ma tre, fattiglisi incontro, per aiutare colui che lo aveva guidato, lo trattengono finchè non scende di lassù una donzella

> gaia giovane bella
> dicendo: Quel disio che ti conduce
> mosse da la mia luce,
> onde convien ch' io vendichi l' offesa
> dove ti venne così folle intesa.

Così detto ella gli gettò attraverso agli occhi così grande splendore, che non fu possibile al poeta sottrarglisi; in quella Amore gli aperse il cuore.

Qui la visione ha fine. Poche parole basteranno a spiegare

la semplice allegoria. L' ultima parte della canzone rappresenta senza dubbio la vendetta, di cui la donzella discorre nei versi citati. In che maniera si vendica? Innondando il poeta della sua luce, aprendogli con una ferita il cuore, cioè facendo nascere in lui la fiamma della passione. E poichè la vendetta dev' essere fatta colà dove a lui è venuta la „folle intesa", questa „folle intesa" sarà, in contrapposizione coll' amor vero di cui il poeta è per vendetta infiammato, una forma di falso amore, il fol-amour tanto ricordato dagli autori di Francia. Nel codice del fino amore la virtù più celebrata è l' umiltà; carattere fondamentale del folle amore è la superbia, simboleggiata nel leone.[1] L' amante superbo ha creduto in un momento di orgoglio di poter facilmente trionfare e ha lasciato libero sfogo alle sue tendenze, ha lasciato che l' impeto dei sensi lo trascinasse. Ma venne la sconfitta ed il pentimento; egli si china umiliato dinnanzi alla donna, ch' è disposta a perdonargli l' errore, pensando che quel disordinato affetto era stato pur sempre ispirato dalla sua bellezza:

. . . quel disio che ti conduce
mosse da la mia luce.

La sua vendetta sarà, per servirmi di un' espressione petrarchesca, una vendetta leggiadra: alla „folle intesa" succederà la „nova amanza". Si svolge la scena dell' innamoramento; oltre al „disire" son necessari i tre, „per lo grat e pel coman" dei quali amore nasce, cioè gli occhi ed il cuore. Sono essi probabilmente i misteriosi tre di cui parla la canzone.[2]

---

[1] Nel cosidetto „Trattato della maniera di servire" (ed. Rivalta, pag. 83, son. XXVIII) leggiamo: „Quand' io mi vo' ridurre a la ragione | e rafrenar lo grande intendimento, | nè non pur seguitar lo van talento | che tutte cose mena a perdizione, | trovo l' animo mio d' oppenione | che meglio posso a me donare abento | e riconoscer vie di salvamento | che quand' io penso aver cuor di leone". Nel medesimo trattato (son. XXX, pag. 84) si sostiene che per giungere al bene, sia eterno, sia terreno, non ci vuole superbia nè rigoglio, ma cuore umiliato.

[2] La mia interpretazione si discosta parecchio da quella dell' Angeloni (loc. cit.). Secondo questo, la donna „si vendica della offesa fatta alla sua intangibilità selvaggia saettando nel cuore di quegli che chiede soccorso". Ma quel nuovo fulgor di luce, quell' aprirsi del cuore per opera di Amore, vogliono certo significar qualcosa di più che un accrescimento di martirio. Vogliono indicare il sorgere vero dell' amore. L' Angeloni nei „tre" vede altri tre leoni e così in quattro tenendo saldo il poeta a pie' della torre danno tempo alla donzella di scendere. Non è più naturale riferire la frase „quel che prima l' avea scorto", cioè guidato, anzichè al leone, alla sua prima vera guida, cioè al „disire"? Quello che prima era un semplice impulso sta per mutarsi in qualcosa di più nobile, di più alto. Vengono in suo aiuto i tre, che così antonomasticamente son detti, gli occhi ed il cuore. Con questa prima parte egli li mette in scena, coll' avvento della luce son messi in azione. Si può obbiettare che il poeta dice: „Io era dentro ancor nella sua mente | quando primeramente | gli apparve un de' leon della foresta". Quel „primeramente" può alludere non al venire di altri leoni, ma al seguire di altre fasi nell' avvenimento. Ancora si può pensare al contrasto. Il poeta arrivato alla torre „credendo campare" invoca pietà; ma invece della salvezza il pericolo si

Così intesa questa poesia non è solo notabile per la forma allegorica, ma anche per la concezione dell' amore. La donna non vi è chiamata angelo sceso di cielo in terra, ma scende gaia, giovane e bella dalla torre bella alta e forte; è dunque simbolo di protezione, di elevazione; e come tale in qualche maniera può avvicinarsi alla Raison di Guillaume, che scende anch' essa dalla sua torre a confortare e proteggere contro il falso amore l' Amant.

Di allegorie siffatte il Frescobaldi ci porge altri esempi. Mescolati tra loro il genere di simbolismo più proprio del dolce stile e il genere di cui è prototipo il R. de la R. si presentano nella canzone „Un sol penser che mi ven ne la mente".[1] Anch' egli come Guillaume vuole dei sentimenti interiori descrivere la „forte, aspra, dura" battaglia. La lotta è tra un pensiero e il cuore: sono saette le dolorose parole. Il pensiero lancia la prima: essa gli annuncia la partenza della donna amata e conclude che la sua vita deve finire; la seconda gli dice che i suoi desideri più non possono aver pace e che devono acquistar forza di aspri martiri;[2] la terza gli mostra ragionando che la pietà col partire dell' innamorata è morta e che il suo dolore dovrà essere tanto grave quanto era stata grande la primitiva lietezza. Non manca quel genere di simbolismo che J. de M. prodigò nella descrizione della famosa battaglia: nel cuore dell' amante si fa così forte e così fiera la speranza della morte, che tutte le altre speranze fuggono via:

> E, se le mie vertù fosser accorte
> a far di loro scudo di merzede,
> vienvi un disdegno che lo spezza e taglia.

Anche nella canzone „Poscia che dir convenmi ciò ch' io sento"[3] si descrive una battaglia e l' anima fascia il core

> . . . . . . di quel forte desire
> cui non uccide colpo di saetta.

Che il Frescobaldi conoscesse gli scudi di „dote", d' „alegement", d' „estoutoier", ecc. del R. de la R.? Ci ricordano il R. de la R. anche altre idee: le saette onde Amore colpisce sono elementi della beltà di madonna;[4] il dominio sullo spirito è espresso col-

accresce per l' avvento di nuovi avversari. Il contrasto permane anche colla mia interpretazione, poichè invece di trovare scampo e pietà egli trova la vendetta. Si può notando quel „sol disire" e il susseguente „a guida di leone", vedere nel leone „null' altro che un simbolo pel desire"; ma tale spiegazione toglie evidentemente alla canzone quella nitida bellezza che spiegata in altro modo presenta. Fu „un sol desire" e non un vero amore quello che condusse il poeta nella foresta; e là, ove naturalmente gli occorreva una guida, la guida che gli appare è una fiera paurosa, evidentemente un impeto di superbia.

[1] Rivalta, op. cit., pag. 63.
[2] Tale mi pare sia il senso generale; ma la 2ª strofe dev' essere corrotta.
[3] Rivalta, op. cit., pag. 66.
[4] Ibid., pag. 77 e pag. 86.

l' immagine della chiusura a chiave. Ma queste piccole coincidenze particolari, molto probabilmente fortuite, non hanno per noi soverchia importanza; quello che volevamo si notasse è la copia degli elementi simbolici del vecchio genere allato a quelli del genere nuovo. Gli „spiriti" hanno molta parte nel concepimento allegorico del Frescobaldi; se ne ricorda per lo più la fuga, la viltà la lontananza;[1] la mente, il cuore l' anima, i sospiri, l' amore, la donna stessa diventano altrettanti spiritelli.

Ebbe veramente il Frescobaldi uno spiccato temperamento allegorico: si veda, ad esempio, quanto egli sappia trarre dal comunissimo confronto della donna con una stella. La stella è alta, lontana, nella volta del cielo d' amore; essa rappresenta la donna che s' è per disdegno allontanata da lui. Una luce stellare circonda sempre tutta la sua donna; se è lecito dirlo, il son. „Un alta stella di nova bellezza", è il simbolo del nuovo simbolismo amoroso: la donna è qui sollevata nelle altezze vaporose, azzurre del cielo sotto la simbolica forma di un astro; ma anche lasciata quella momentanea apparenza essa continua a risplendere in alto, lontana dalla materialità e dalla terra, pura e divina, angelo e non più donna.[2]

Del linguaggio simbolico adottato dal Frescobaldi non si servirono mai o si servirono meno largamente altri poeti della stessa scuola. Del resto lo stesso Guinizelli che fu colui che aperse, se così posso dire, del nuovo stile le porte, recando alla lirica la profondità del pensiero filosofico, un concetto alto e puro della umana personalità e della vita, l' ardore dell' artista che brama nuove conquiste e, se vogliamo accettare la maligna insinuazione di Bonaggiunta, l' ambizione del letterato che vuole tentando nuove vie „avansare ogn' altro trovatore" e raggiungere il predominio poetico, non era stato un innovatore, un creatore di allegorie. Troviamo in lui espressioni metaforiche in cui è implicita una personificazione che si farà ben presto più definita e più evidente in altri poeti: così (XIV, p. 33)

> Et eo da lo so amor son assalito
> con sì fera battaglia di sospiri
> ch' avanti a lei di dir non seri' ardito;

e (XIII, p. 32)

> Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo
> che fate quando v' incontro m' ancide;

ma allegorie vere e proprie mancano; quando non si vogliano però intender per tali il parlare di Speranza al poeta o il ferire che

---

[1] Ibid., pag. 76 „Tanta è l' angoscia ch' i' nel cor mi trovo"; e ibid., pag. 85 „Per tanto pianger quanto li occhi fanno".

[2] Nel Guinizelli (Le rime dei poeti bolognesi del sec. XIII racc. ed ord. da Tom. Casini, Sceltà cur. lett. 185, Bologna 1881, pag. 33), abbiamo il motivo opposto: è la lucente stella diana che prende figura di donna.

Amore fa col suo dardo il cuore di lui o il parlare splendido dell' anima al cospetto di Dio.

Del linguaggio simbolico non si serve mai nella sua mediocre opera Guido Orlandi:[1] gli basta una rude e superficiale parlata popolaresca quando ha da farsi beffe degli avversari politici, da assalire l' empietà del suo omonimo amico, da far sapere la sua „diritta sentenza" a fra Guglielmo; gli bastano le immagini e i concetti della poesia provenzaleggiante quando ha da parlare della nobilissima, ma non ancora celestiale sua donna. Bizzarro esempio di stizzosa presunzione e di pedanteria pettoruta egli si compiace nei suoi versi d' amore d' insulse sottigliezze, sempre pronto a rinfacciare l' eccessiva sottigliezza ai più savi; vuol incutere tema al Cavalcanti, consiglia l' umiltà all' Alighieri. Tuttavia anche in lui qualche immagine ride d' una letizia più giovanile:[2]

> Condotto sono in porto d' aigua viva,
> con dilettosa riva
> piena di gigli colorati e belli,
> con voce dolce e clera
> la dimane e la sera;
> perch' io gioioso vivo innamorato.

Il vecchio spunto metaforico ritorna qui molto leggiadramente adornato: „ornato, tondo e sodo" chiamò il suo parlare l' autore stesso e qualche volta ha ragione. Più interessante per noi è un' altra metafora pure suggeritagli dall' amore, quella di un „arbore fogliato dilettoso" che l' ha fatto „disioso d' amor seguir guardando nella cima"[3] Non gli è ignota la metafora del pomo.[4]

Il carattere allegoristico della nuova scuola, nitido e misurato, informa di una grazia ingenua le ballate di Gianni Alfani.[5]

> Io pur la miro là dov' io la vidi
> e veggiomi con lei
> il bel saluto che mi fece allora.

Spesso questo motivo poetico del saluto mi richiamò al pensiero Bel-Acueil. Sono due simboli in apparenza diversi, indipendenti nella genesi l' uno dall' altro, ma significativi della medesima cosa. Non è forse il saluto, come Bel-Acueil, il primo mezzo con cui Madonna si avvicina all' amante, con cui gli fa i suoi inviti e le sue promesse, con cui gli esprime tutta la squisita gentilezza dell' animo? Non rappresenta forse, figliuolo anch' esso di Cortesia, tutto ciò che dal convenzionalismo sociale si concede alle relazioni di due giovani? Mi si dirà che Bel-Acueil è qualcosa di più che

[1] Rivalta, op. cit., pag. 21 e sgg.
[2] Op. cit., pag. 22.
[3] Op. cit., pag. 27.
[4] Op. cit., pag. 46.
[5] Ibid., pag. 54 e sgg.

il saluto. Ma Bel-Acueil è più vivo, più ardente, più corporeo, perchè più viva, più ardente, più corporea è la donna a cui esso è attribuito; qui l' incorporea angelicanza di Madonna non permette al saluto che l' umiltà e la gentilezza. Nei versi dell' Alfani esso è distinto, individuato; è uno spirito gentile che dice umilmente all' animo dell' amante che omai tutta la sua vita consiste nel contemplare l' amata.

In altri modi il poeta ci mostra la sua tendenza a popolare di spiriti il mondo del dio, non più nettamente distinto da Madonna, ma quasi con essa confuso, tutto avvolto dalla luce ch' ella spande. In „spiriti" muta i più fugaci movimenti dell' animo;[1] la loro natura incorporea permette loro di abitar dappertutto; Madonna tiene nel volger degli occhi „li dolci disiri". In pochi poeti il vezzo di considerar la ballata quale persona viva e di dare materiale esistenza alle proprie parole è seguito con maggiore e più delicata eleganza.

In Lapo Gianni, ove la donna pare sentita talora più umanamente, sì che egli ci parla della sua „luce brunetta"[2] e altrove della sua „bionda trezza",[3] gli spiritelli si presentano pure come la forma più comune d' individuazione; però il pregio migliore riconosciuto alla sua poesia gli è conferito dalla riuscitissima oggettività della personificazione comune.[4]

> Donna se 'l prego de la mente mia,
> come bagnato di lagrini e pianti
> venisse a voi incarnato davanti
> a guisa d' una figura pietosa.

„Qui il poeta sembra che senta ciò che scrive; questa preghiera fatta persona e bagnata di lacrime è cosa nuova". Così commenta il Bartoli;[5] ma notiamo che qui il poeta non ha fatto che ricondurre alla forma più accessibile del confronto quella che era allegoria usitatissima, della canzone personificata che piange e parla e s' inchina dinnanzi a Madonna.

Non so se io debba collocare nel primo o nel secondo genere la piccola falange di personificazioni che accompagnano la figura di Madonna:[6]

> Tu vedrai la nobile accoglienza
> nel cerchio de le braccia, ove pietate
> ripara con la gentilezza umana,
> e udirai sua dolce intelligenza;

e così via. Nel R. de la R. le figure sono ad uno stadio più avanzato di allegorismo; esse sono disgiunte interamente da Madonna.

---

[1] Ibid., pag. 59.
[2] Ibid., pag. 111.
[3] Ibid., pag. 113.
[4] Ibid., pag. 120.
[5] St. della lett. ital., vol. IV, pag. 4.
[6] Op. cit., pag. 109.

Ma ricordiamoci che nella fortuna e nell' evoluzione dell' allegoria le forme più semplici non sempre precedono le più complesse. Qui „nobile accoglienza" è veduta; altrove „dolce accoglienza" è udita.[1] L' amante, ben meritato da Amore, collocato sul colmo della ruota, dice di avere da ogni lato „bon sembianti";[2] dinnanzi alla sua „gentil donna cortese" il core gli è incerchiato da „temenza";[3] di lei celebra la „franchigia".[4] Chi conosce il R. de la R. capisce perchè osservo certe cose. Qualche scena è veramente degna di Guillaume.[5] Uno spiritello, partito dal cuore dell' angelica figura e uscito per gli occhi di lei, entra per gli occhi dell' amante. Altra volta egli sarà ben ricevuto dagli spiriti indigeni ed il cuore abbraccerà allegramente l' ospite benvenuto;[6] ma qui le cose sono diverse: il cuore e l' anima restano tramortiti dallo spavento, „dormendo l' uno e l' altro pauroso". L' anima, ripreso vigore, chiama il cuore gridando:

> . . . . . Or se' tu morto,
> ch' i' non ti sento nel tuo loco stare?

E il cuore che tutto tremava senza parola,

> . . . . . Oi, alma, aitami levare,
> e rimenare al casser de la mente!

Osservi il lettore che di siffatti contrasti si compiacquero anche in Francia autori che si trovavano sotto l' influenza del R. de la R.[7]

Il simbolismo proprio dello stil nuovo tocca il suo apogeo nel Cavalcanti. Giulio Salvadori, parlando dei suoi studi, ammette che Guido fosse dotto nella scienza cavalleresca, avesse famigliari i provenzali, il trattato „De arte honeste amandi" e assai probabilmente la letteratura allegorica francese che aveva dato in parte e allora finiva di dare il suo più insigne monumento nel R. de la R.[8] Il Volpi[9] ripetè press' a poco il medesimo. A ciò furono indotti dalla ragionevolezza della cosa, essendo difficile che il Cavalcanti non conoscesse il libro omai arrivato in Toscana, e anche dalla enorme quantità degli elementi allegorici della lirica sua. Dico subito che nessuno è propriamente del genere allegorico francese.

---

[1] Ibid., pag. 106.
[2] Ibid., pag. 94.
[3] Ibid., pag. 96.
[4] Ibid., pag. 103.
[5] Ibid., pag. 98.
[6] Ibid., pag. 111.
[7] In una poesia fiorita d' immagini contro la Morte egli la chiama del mondo „vicaria". Potrebbe questa punta d' ironia essere stata suggerita dal R. de la R. Là alla Morte è contrapposta la Natura che è appunto detta vicaria del mondo; sarcasticamente il poeta avrebbe voluto dire che vicaria del mondo non è più la conservatrice delle specie, la creatrice degli esseri, ma la sua avversaria, la distruttrice, la Morte.
[8] La poesia giovanile e la canzone d' amore di G. Cavalcanti, Roma 1893, pag. 12.
[9] Il Trecento, pag. 9.

Si può pensare che sotto forme nuove si celino figure antiche: il „rosso spirito“ che appare nel volto sarebbe il successore di Honte; il „pauroso spirito d'amore“ si direbbe nel linguaggio allegorico di Guillaume semplicemente Paor; „lo spirito che vede“ corrisponderebbe a Regart, lo „spirito che ride“ a Liesse, lo „spirito dolente“ a Tristesse, e va dicendo. Ma è così schietta, così personale la vita che Guido infonde ai suoi simboli, così immediato ci pare il trapasso dalla creazione fantastica all' espressione esteriore, che non possiamo pensare ad un' imitazione diretta. Il Cavalcanti sente tutto il misterioso conflitto o, per meglio dire, tutto il complesso di misteriosi conflitti onde consta il fenomeno dell' amore e vuol tradurre la sua intuizione nell' arte. Che cos' era, donde veniva la forza arcana di cui erano pieni gli sguardi, gli atti, le parole della donna? come si comunicava all' animo dell' amante sì da soggiogarne le energie tutte? Coll' allegoria non solo espresse, ma risolse in parte il problema.[1]

Non mai adunque conscia e determinata da parte dei nuovi lirici l' imitazione del R. de la R.; ma più che probabile da parte di essi la conoscenza del poema francese, più che probabile su di essi del poema stesso l' influsso. Abbiamo mostrato che un certo numero di elementi ideali che il R. de la R. poteva portare in Italia già si trovavano prima del suo avvento nelle psiche letteraria italiana e si potrebbero in parte far risalire ad esso solo quando si riuscisse a mostrare (del che dubito assai) che la parte di Guillaume de Lorris ebbe prima di J. de M. diffusione di qua dalle Alpi. Ma ciò non ci vieta di concludere ragionevolmente che il romanzo venuto tra noi abbia contribuito anch' esso a stimolare tendenze allegoriche già vive per altre cause; alcune analogie da noi indicate rendono legittimo il dubbio ch' esso abbia servito, oltrechè di stimolo, di alimento.

Noi abbiamo compreso nel nuovo stile coi nuovi lirici i poeti didattici, con Dino Frescobaldi Francesco da Barberino. Il più grande poeta del nuovo stile ce ne mostra tutti e due gli aspetti: si unisce colla „Vita nuova“ ai primi, col „Convivio“ ai secondi, colla „Divina Commedia“, sintesi meravigliosa, ad entrambi. Vedremo se sia il caso di ripetere per lui la conclusione a cui siamo giunti per lo stil nuovo in genere.

[1] Le astratte figure del nuovo stile sono maneggiate senza novità d' intenti e di metodo da Cino da Pistoia; negli imitatori del „dolce stile“ fan capolino soltanto (cf. Flamini, Studi di critica letteraria italiana e straniera, Livorno 1895, pag. 14).

## Capitolo IV.

### I tre grandi del Trecento.

#### § I. Dante.

Il Rathery,[1] che primo dei critici moderni affermò con risoluto convincimento copiose e rilevanti analogie tra la Divina Commedia ed il R. de la R., non istituì tuttavia tra i due poemi nessun particolare raffronto; si limitò a confortare di prove alcune singolarissime somiglianze ch' egli s' illudeva di aver scoperto tra alcuni passi dell' Inferno, specie del canto V, e alcuni passi del Testament di J. de M. Egli adduce bensì „une preuve matérielle qui établit jusqu'à l'évidence que Dante a connu le poème de Jean de Meun et même qu'il n'a pas dédaigné d'en traduire quelques passages"; ma tale prova non gli è offerta dalla Commedia; si tratta della famosa quartina, tradotta dal R. de la R. ed attribuita all' Alighieri:

> Chi nella pelle d' un monton fasciasse
> Un lupo e fra le pecore 'l mettesse,
> Dimmi, cre' tu perchè monton paresse
> Ched' ei però le pecore salvasse?

Dopo più che mezzo secolo (il Rathery scriveva nel 1853) quella quartina continua ad essere l' argomento più grave, forse l' argomento unico, ma non inconfutabile, per sostenere una relazione tra i due poeti. Al Castets essa diceva qualcosa di più che al Rathery: per l' editore del Fiore, l' essere del Fiore quella quartina una parte, serviva di rinforzo a parecchie altre ragioni, tutte provanti che intero il rifacimento poteva esser di Dante; non dunque qualche passaggio soltanto, l' intero poema sarebbe stato tradotto dal nostro maggiore poeta.[2] Non farò la storia del vivo dibattito suscitato da tal congettura. Nel 1891 il Castets stesso,[3] esaminando lo stato della questione si dichiarava costretto

---

[1] J. B. Rathery, Influence de l'Italie sur les lettres françaises depuis le XIII[e] siècle jusqu'au règne de Louis XIV, Paris 1853, pagg. 25 e sgg.

[2] Il Fiore, cit., pagg. 153—5 e pagg. XVII e sgg. della introduzione.

[3] „Il Fiore et ses critiques" in Revue des lang. rom. IV Série, V, 1891, pag. 307 e sgg.

a confessare che in dieci anni nessun progresso s' era compiuto: l' ipotesi ch' egli aveva avuto l' audacia di presentare era stata dai più respinta con sdegnosa rudezza, senza che le si fosse sostituito dagli avversari nulla di veramente sicuro. La certezza non si può dire nemmeno ora raggiunta e, volgendo lo sguardo alla varietà dei lavori onde si è arricchita la letteratura dell' aggrovigliato problema, si ha l' impressione ch' esso sia destinato a rimanere insoluto.

Quanti, senza ricorrere alla congettura dantesca, tentarono di diradare le tenebre che circondano il poeta del Fiore, non sono per nulla riusciti: i loro tentativi poggiano tutti su incertissime basi. Non possiamo neppur dire ch' egli fosse un notaio; il Gaspary,[1] parlando di un Durante notaio, prese forse troppo alla lettera il „sere" che il rifacitore adoperò con scopo probabile di canzonatura. Sono anche meno riusciti i tentativi di identificazione. Ser Durante da S. Miniato è troppo poco noto, perchè si abbia il diritto di dargli quella preferenza che gli diede lo Zingarelli;[2] gratuita interamente è l' opinione propugnata non è molto dal Percopo che traduttore sia Rustico di Filippo.[3] L' opinione che, a parer mio, la critica non è riuscita a privare del tutto di fondamento, ci lascia nella maggiore indeterminatezza e nulla toglie al mistero; è l' ipotesi che arrise al Renier[4] ed al Borgognoni[5] e fu poi accolta dal Gorra[6] e dallo Scherillo,[7] che cioè il nome di Durante che due volte dà a sè stesso il poeta significhi qui il „costante", il sofferente, l' amante che nessun ostacolo fa recedere dalla sua passione. Che questo nome di Durante potesse essere uno pseudonimo pensò subito lo stesso editore, il Castets. Per tacere il proprio nome le ragioni erano parecchie e prima forse tra tutte l' empietà del poema; del resto scrittori aventi il capriccio dello pseudonimo si ricordano nelle letterature di ogni tempo benchè lo Zingarelli[8] paia farne una privativa dei giornalisti moderni.[9] Delle molte obbiezioni che dallo Zingarelli, dal Mazzoni e da altri furono mosse a tal congettura, l' obbiezione che parve veramente grave e formidabile è quella che subito pose innanzi il D' Ancona:[10] che cioè la prima menzione di Durante corrisponde a quella che

---

[1] St. d. lett. it., cit., I, 169.

[2] Op. cit., loc. cit.

[3] „Il Fiore è di Rustico di Filippo?" in Rass. crit. della lett. ital. 1907, pagg. 19 e sgg.

[4] Di una imitazione italiana del „Roman de la Rose", in Preludio, V, 1881, n. 21.

[5] Rassegna settimanale, Roma, VIII, 1881, 16 ottobre.

[6] Op. cit., pag. 431.

[7] Alcuni capitoli ecc., cit., pag. 126—7.

[8] Dante, pag. 69.

[9] Non farò però mia la ragione che nel poema tutti i personaggi sono mere personificazioni di nomi astratti, poichè per lo stesso motivo bisognerebbe considerare come allegorico il nome di Guillaume de Lorris.

[10] Varietà stor. e lett., cit., II, pag. 23.

nel R. de la R. Guillaume de Lorris fa di sè stesso ed è naturale che come là dice il vero suo nome l' autore francese, qui dica il suo vero nome l' autore italiano. L' argomentazione, se ben si guarda, è arbitraria; si può dire soltanto che il traduttore era costretto a far rispondere al nome del primo poeta il suo nome; nessuna legge di simmetria gl' impediva però di adoperare un pseudonimo. Così nulla lo costringeva, adottando un mero nome allegorico, a farlo subito sapere al lettore fin dal son. II. Non so perchè il non aver ciò fatto paia tanto significativo al Mazzoni.[1]

Anche l' ipotesi dantesca si può dire caduta. Ebbe recentemente il sostegno di due lavori a cui non si può negar da nessuno la virtù d' impressionar vivamente; l' ipotesi del Castets è divenuta, per dirla col D' Ovidio, la tesi del Mazzoni. Plausibili credetti anch' io dapprima, col Paris,[2] i ragionamenti del Mazzoni: se nulla dimostrava con sicurezza che il Fiore fosse di Dante, nulla provava con sicurezza che non poteva esser di Dante. Mi pareva non dovesse rimpicciolirsi la forza di un altro esempio, la tenzone con Forese Donati. Contrasto non dissimile di tendenze e di congetture si era avuto a proposito della tenzone famosa. Le rime, poco edificanti invero, che erano parse dapprima così lontane dalla pura e dignitosa altezza dell' anima di Dante, non solo erano state riconosciute come sue veramente, ma era parso anche ch' esse venissero a colmare una lacuna, a gettare un po' di luce sul misterioso periodo della vita di Dante in cui ingannato da false immagini di bene aveva volti per via non vera i suoi passi. Dante imitatore non mi sembrava d' altra parte un assurdo. Ch' egli sapesse assimilarsi ogni stile ammise lo Zingarelli in un punto ove cerca di spiegare coll' imitazione provenzale la particolar natura di certe sue canzoni d' amore.[3]

La possibilità, il dubbio prudente diventano col D' Ovidio realtà, asserzione audace, assoluta.[4] Questi alle opinioni del Mazzoni non solo plaudì, ma con nuove considerazioni e nuovi fatti volle dare più ampio sviluppo, più splendida luce, più vasta portata: il Fiore non solo può essere, ma è di Dante; se un Fiore non fosse a noi giunto, miracolosamente salvato, bisognerebbe immaginare nella vita e nella evoluzione artistica del poeta un qualcosa di simile.[5]

[1] Ne parlò recentemente in Bullett. della Soc. dant. ital. XIX, N. S., fasc. IV, pag. 251.

[2] Romania, XXX, pag. 598.

[3] „Il canzoniere di Dante" in Le opere minori di Dante Alighieri, cit., pag. 140—1.

[4] Bullett. Soc. Dant. ital. N. S. X, 273 e sgg.

[5] L' articolo del D' Ovidio non mi persuase là appunto ove si discosta dal Mazzoni. Che il son. „Messer Brunetto, questa pulzelletta" potesse considerarsi come una dedica del Fiore e che nel Giano, a cui l' autore rimanda nel caso del durare dei dubbi, si dovesse vedere Jean de Meun non ammise il D' Ovidio così come opinò il Mazzoni, non solo per motivi linguistici, ma anche perchè questo diretto rinvio al testo francese gli parve privo di comicità. „E il suggerimento non sarebbe egli stato troppo ovvio, egli si domanda, se allora il romanzo francese era tanto diffuso tra noi? — Io credo si possa qui

Il D' Ovidio aveva cercato di conciliare cogli altri dati del problema un dato della più alta importanza: la psiche di Dante; vista l'impossibilità di strappare alle poche notizie contradditorie la risposta definitiva, aveva interrogata l' anima del divino poeta e la risposta ne era venuta sicura: Dante poeta del Fiore. Seguì la stessa via il Farinelli e giunse alla conclusione contraria.[1] Ed è che nelle sue pagine dense di pensiero, ardenti di nobile sdegno, vive un Dante di tutt' altra natura. È il vero Dante? In queste ricostruzioni d' indole psicologica la soggettività è inevitabile. È certo però che quando si abbia del nostro maggior poeta la concezione a cui l' insigne dantologo è giunto si dovrà accettare senza difficoltà i suoi ragionamenti. Io ne fui interamente persuaso.[2]

Dante, se anche non tradusse il R. de la R., lo lesse però certamente. A Brunetto, ai suoi successori, ai nuovi lirici affermammo noto il poema; che esso fosse ignoto a Dante sarebbe irragionevole credere.

Che nel R. de la R. parecchie cose ci fossero avvicinabili al poema di Dante, mostrò egregiamente, ma per via indiretta, chi volle porre in luce le analogie tra la „Commedia“ e il rifacimento italiano del Romanzo, il Fiore; altre analogie furono direttamente avvertite tra l' opera francese e l' italiana;[3] ma esse non mi hanno persuaso e dirò subito ch' io non fui tanto ingegnoso da scoprirne di nuove. Nè mi pare si possa dare un significato speciale ai contrasti tra le due opere. Chè pur essendo entrambe opere allegoriche e insegnative, bizzarre enciclopedie del pensiero, della vita e della fede, con cui si suggella un' età che si chiude, in cui squillan le voci nunzie di un nuovo avvenire, pur unendosi entrambe e fondendosi insieme assai volte nell' ammirazione e nell' imitazione dei posteri, diversissime esse sono nell' essenza loro. L' ideale del godimento terreno e l' ideale eccelso, arduo di elevazione spirituale; nell' una Raison che soccombe e nulla ottiene contro la volgare passione, nell' altra Virgilio, la ragione, che serve

---

opportunamente citare un passo del R. de la R., ove Génius facendo la sua famosa parlata contro quelli che si ribellano alle leggi della Natura, esce in queste parole: „Io vorrei parlarvi di questi vizi, ma anderei troppo per le lunghe, brevemente ve li espone il bel romanzo della rosa (Assés briefment les vous expose | Li jolis romans de la Rose | S' il vous plaist, là les regardés). Se al R. de la R. rimanda il R. de la R. stesso, poteva ben rimandarvi anche il traduttore, il quale verrebbe così appunto a conservare, almeno io credo, quella comicità a cui è intonato il sonetto.

[1] Dante e la Francia dall' età media al secolo di Voltaire, Milano 1908, pag. 22 e sgg.

[2] Non è persuaso Henri Hauvette, Dante et la France, extrait de La Grande Revue, 25 Juin 1909, pag. 60—3. Ripetute le ragioni che si sogliono addurre per l' attribuzione del Fiore a Dante: „Tout ceci . . . . appartient au domaine de la pure hypothèse; mais si ce n' était pas que le grand nom de Dante est en jeu, nul sans doute n'en exigerait davantage pour estimer que la cause est entendue“. L'ipotesi del Castets ha dunque ancora fautori.

[3] Rathery, op. cit.; Lowell, Literary essays, Boston 1892, IV, 212; Zingarelli, Dante, pag. 68 e 691.

di protettore e di guida. È un caso l' antitesi? La congettura ch' essa sia cosciente e voluta può essere acuta e geniale, ma non è necessaria. L' antitesi esisteva tra le anime dei due poeti, e questa non è spiegazione bastante?[1] Guillaume de Lorris e Jean de Meun, sebbene non furono precursori di Dante,[2] contarono tuttavia un poco anch' essi nella sua educazione allegorica? Dante nella Commedia muta innovandolo l' indirizzo seguito universalmente nell' uso dell' allegoria, e nell' elevare alla solennità del simbolo personaggi reali invece di raffigurare con pallidi fantasmi l' idea, interrompe una corrente artistica a cui erano appartenuti Brunetto, i poeti del nuovo stile, egli stesso dapprima.[3] Ma se tra la maestosa plasticità dei simboli della Commedia e la vanescente levità delle ombre lorrisiane c' è un abisso, minore è la distanza tra l' allegoria del R. de la R. e quella della „Vita Nuova", del „Convivio", delle Ecloghe; chè Dante, teorico dell' allegoria nel Convivio, non si fermò ad un unico stadio di allegorismo, variò continuamente i suoi simboli, dal cielo letterario del Convivio alla mistica rosa dei beati, dagli erranti spiritelli del libello giovanile alle grandiose sinfonie allegoriche degli ultimi canti del Purgatorio. Tra quegli stadi, tra quei simboli tuttavia, nessuno può dirsi veramente vicino al R. de la R.[4]

## § II. Petrarca.

Non fu il Petrarca troppo tenero per la Francia ove pure ebbe dotti amici, ammiratori sinceri, ospiti illustri. La severità del suo giudizio non risparmiò la letteratura; non risparmiò di questa il capolavoro più celebrato, il R. de la R. Le parole con cui

---

[1] L' antitesi tra il R. de la R. e la Commedia è divenuta quasi un luogo comune della critica. Per i loro caratteri antitetici ed anche per le loro analogie si suol chiamare il primo, in contrapposizione alla „commedia divina", la „commedia volgare" della Francia.

[2] Fr. Torraca, I precursori della Divina Commedia, in Lectura Dantis sulle opere minori di D. A., cit., pag. 316 e sgg.

[3] Ciò osservò egregiamente il D' Ancona e si è in questo facilmente d' accordo col grande critico. Non mi pare però che sia ugualmente accettabile la sua opinione là dove sostituisce all' aggettivo „dantesco" l' aggettivo „italiano": „Il simbolismo poetico italiano si muove dal fatto per risalire all' idea, quando invece il simbolismo poetico francese vanamente si affatica di comunicare movenze e spiriti di vita pari all' umana alle più impalpabili forme e qualità de' corpi, alle più astruse e vuote categorie del pensiero". Così in Origini del teatro italiano, Torino 1891², vol. I, pag. 536. Egli spiega con questa diversa tendenza delle menti di qua e di là dalle Alpi la mancanza di veri simboli nei „contrasti" e l' assenza di „moralità" nel nostro paese.

Purtroppo il grande esempio di Dante nell' uso del simbolo non ebbe, si può dire, imitatori tra noi.

[4] La rosa profana di Guillaume, simbolo fondamentale del suo poema, e la mistica rosa del paradiso, suprema visione di Dante nel suo allegorico viaggio, furono tra di loro accostate. Lanciò pel primo il Castets l' arditissima idea. Ne è tuttora costante sostenitore il Savi-Lopez. (Cf. Fanfulla della Domenica, 20 nov. 1904; Bullett. Soc. Dant. ital. XII, 1908, pag. 360; Lectura Dantis Par. XXX). Rimando anche in questo caso al Farinelli (op. cit., pag. 24).

accompagnò il dono dell' illustre poema al signore di Mantova, Guido Gonzaga, ci lasciano capire assai bene che cosa egli pensasse, non soltanto del romanzo così ampiamente esaltato da tutti i Francesi, ma di tutta, in genere, la loro letteratura volgare.[1] L' amor vivo, saldo, operoso per la patria e l' entusiasmo per la storia e per l' arte di Roma costituirono nel Petrarca un sentimento solo, in mille modi e mille volte espresso nella opera sua. Profondamente persuaso del primato italico su tutti i popoli e in ogni cosa, convinto che fosse l' Italia la vera erede della civiltà latina, non cela il suo disprezzo per l' opera non italiana ch' era universalmente levata a cielo:

Itala quam reliquas superet facundia linguas,
Vir praestans, Graiam praeter, (si fama sequenda est
Et Cicero) nullam excipio, brevis iste libellus
Testis erit, clara eloquio quem Gallia caelo
Attollitque favens summisque aequare laborat.

Crede il De Nolhac[2] che il Petrarca si sia limitato ad un rapido esame dell' opera; sospetta il Melodia[3] ch' egli non l' abbia letta affatto e abbia riportato il giudizio di qualche contemporaneo. La cosa è, a priori, assai inverisimile. Non credo necessario fermarmi a discutere l' opinione del De Nolhac che il Petrarca non leggesse correntemente il francese, chè l' unica ragione addotta da lui, la dichiarazione del poeta stesso dinnanzi a Giovanni il Buono di non sapere la lingua di Francia, non significa altro che l' incapacità sua a tenere in francese un' arringa degna della sua fama; aggiungeva di essere „paratior audire quam loqui“, il che, come il De Nolhac ammette, vuol dire ch' egli capiva il francese parlato; a fortiori quindi capiva il francese scritto.[4] Il Petrarca ignorante del francese in un' età in cui il gusto pel francese è esteso a tutto il pubblico europeo non è concepibile e noi abbiamo tutto il diritto di credere ch' egli, venutogli alle mani il tanto ossequiato volume, lo abbia esaminato colla curiosità con cui un artista esamina un' opera d' arte, con cui un forestiero contempla d' un altro popolo la maggior meraviglia. Ci conferma in ciò il giudizio appropriatissimo ch' egli ne diede.

I primi versi suonano una lode all' Italia e sono la condanna del libro in questione. C' è già in essi la conclusione che si dovrà dedurre da tutta l' epistola: se il R. de la R. era l' opera capitale della letteratura francese ed era inferiore alle opere italiche, l' inferiorità si poteva affermare di tutta la letteratura a cui apparteneva. E subito comincia lo scherno: „brevis iste libellus.“ Victor le Clerc,[5]

---

[1] Petrarca, Poesie minori, Milano 1834, II, 342—4.
[2] Pierre de Nolhac, Petrarque et l'humanisme, Paris 1907, tome II, pag. 227.
[3] Studio su i Trionfi, cit., pag. 18.
[4] Non accetta l' opinione del De Nolhac lo Scarano in Rendiconti Accad. di Arch. Lett. e Belle Arti di Napoli, N. S. XI, 1898.
[5] Hist. Litt. de la France, XXIV, pag. 568.

che forse pel primo si occupò di questa epistola petrarchesca, ricava dalle citate parole che il Petrarca non aveva che la prima parte del romanzo e, dopo avere osservato che il giudizio è fatto „avec goût et sagacité“ benchè sia giustamente severo, aggiunge che più severo sarebbe stato se il poeta avesse veduta anche la continuazione diffusa e pedantesca di J. de M. Ma il Petrarca ricorda tra i vari argomenti, onde la tela fondamentale del R. de la R. si compone, „quid ludat anus,“ evidente allusione alla parte di Jean ove la Vieille, che da Guillaume è semplicemente introdotta, davvero agisce; e il „brevis“ non può perciò essere spiegato come lo spiega il Le Clerc. Sunteggiata la parte sostanziale del romanzo, cioè la parte amorosa, il Petrarca osserva la vastità enorme del tema:

. . . Poterat quod latius ergo
Uberiusque dari fandique capacius arvum!

L' argomento non poteva essere più capace, più fecondo di parole;

Somniat iste tamen dum somnia visa renarrat
Sopitoque nihil vigilans distare videtur.

Se vediamo in queste parole un rimprovero alla forma del sogno (cornice del suo poema dei Trionfi), se ci vediamo un biasimo all' incorporeità eccessiva delle figure, alla mancanza di vita, di movimento reale, all' assenza di passione, non si capisce affatto come esse si uniscano ai versi prima citati.[1] Se invece ammettiamo che l' accusa riguardi la sconnessione, gl' intralci, gli allungamenti inconsulti del poema che procede veramente come se l' autore sognasse divagando a capriccio, tutto riesce chiarissimo e il Petrarca viene a dire press' a poco così: „Il soggetto dell' opera era di un' ampiezza tale che il poeta se ne sarebbe dovuto tener soddisfatto: invece narrando il suo sogno egli continua a sognare, cioè perde di vista il suo argomento e si mette a parlar di altre cose.“ Così riesce anche naturalissima, io credo, l' ironia del „brevis libellus.“

L' „iste“ citato, più un altro verso „Scilicet hic vulgo recitat sua somnia Gallus“ paiono confermare l' opinione che una sola parte del libro fosse nota al Petrarca; il Melodia si basa anche su ciò per asserire che non glie ne era nota nessuna. Ma si tratta, è chiaro, del solito errore, in cui incapparono infiniti altri di cui non si può dire ragionevolmente che non conoscessero intero il poema: la figura di J. de M. si è molto per tempo imposta all' ammirazione, sì da parere come il vero, l' unico autore.[2]

---

[1] Il D' Ancona, Var. stor. e lett., cit., II, p. 7: „Il vizio capitale di questo genere di poesia è per tal modo maestrevolmente additato dal Petrarca: ed è la impalpabilità, a così dire, di questi fantasmi, il difetto assoluto di poetica realtà in siffatti enti allegorici“. Così pure interpreta il giudizio del Petrarca il Brunetière, op. cit., pag. 19.

[2] Il Melodia generalizza troppo presto nel suo giudizio sulla base d' uno scusabile errore. Alcune audaci conclusioni si potrebbero con questo metodo

Anche la maniera con cui egli riassume l' argomento del Roman parve nella sua indeterminatezza tradire la superficialissima conoscenza:

> Quid zelus, quid possit amor, quid pectus ephebi
> Ignis alat, quid ludat anus, quibus artibus amens
> Certat amans Veneris, quot sint in lumine pestes,
> Quis labor atque dolor, requies quae mixta labori,
> Quos risus gemitusque vites, ut gaudia crebrae
> Rara rigant lacrimae . . . . . . . . .

L' „amens amans" non poteva essere seguito dal pudico Petrarca fino alle fine. D' altra parte non era sua intenzione darci una „sposizione" dell' opera. Attenendosi esclusivamente al libro d' amore, senza nessun cenno alle parti episodiche riassunte nell' ironia di quel „brevis libellus" e di quel „somniat", egli scrive a memoria, accostando alcune tra le più generali delle sue impressioni, citando quei tre o quattro punti che potevan mostrare quanto già avesse da dire il poeta senza perdersi in sogni. Chi non conosca il R. de la R. vede in quei versi dei termini generali, mentre invece ogni espressione corrisponde a qualche elemento del romanzo. Dapprima la lotta tra Jalousie ed Amour, a cui, come vedemmo, Jean ama ridurre sintetizzando l' azione, l' ardore passionale del giovane, l' opera della Vieille, la battaglia; se „lumen" qui significa „occhi", „quot sint in lumine pestes" è forse una libera traduzione dell' allegoria di Dous-Regart; tutto il poema è una dimostrazione degli ultimi versi; in essi però l' espressione „quos risus gemitusque vites" riesce un enigma se non si pensa alle cautele consigliate da Amis all' Amant, al partito di prendere un' aria ipocrita, nè triste, nè lieta per superare Male-Bouche.

Tutto ciò dimostra, mi pare, ch' egli aveva conoscenza diretta dell' opera. Del resto non gli poteva il giudizio essere stato regalato bell' e pronto da qualche contemporaneo, come credono il De Nolhac e il Melodia, dappoichè egli contrappone il suo al giudizio di tutti:

> Nec minus hunc laete excipies, nec munera temnes
> Nostra ideo, vulgaria enim et peregrina petenti
> Nil maius potuisse dari (nisi fallitur omnis
> Gallia pariseosque caput) mihi crede valeque.

Sia quel „petenti" detto in generale, sia riferito a Guido,[1] il passo attesta l' egemonía del libro in Francia. Basata sul gusto

---

anche dedurre dalla leggera inesattezza ch' egli commette dicendo Jean de Meun e Guillaume de Lorris invece di dire Guillaume de Lorris e J. de M., come logicamente va detto.

[1] Novati, Attr. il Medio Evo, cit., pag. 265. — Domenico Ciampoli, I codici francesi della R. Biblioteca Nazionale di S. Marco in Venezia, Venezia 1897, pag. 222, crede si possa identificare col codice inviato in dono dal Petrarca il codice delle Marciana XXXIII (app. Mss. Cod. VIII).

generale, che poteva anche essere falso, quella egemonia era innegabile e costituiva il valore del libro. Qualcuno, è vero, anche allora insorgeva contro il poema di Jean, ma con criteri extraletterari, col risentimento del moralista. Il Petrarca invece (e ciò è oltremodo notabile) lo condanna come artista, come letterato. Ne biasima la prolissità e la sconnessione; ne colpisce indirettamente, ma non men chiaramente, la freddezza, contrapponendogli l' arte mirabilmente efficace nel ritrarre l' ardenza della passione dell' antico Virgilio e di altri:

> Ut tuus ille olim melius concivis amoris
> Explicuit sermone pathos!

I francesi si sforzavano di uguagliarlo ai sommi; egli invece dimostra che dai sommi è lontano.[1] Lo sfavorevole giudizio dato dal Petrarca intorno al R. de la R. esclude, secondo il Melodia, ch' egli l' abbia preso come modello. Il ragionamento non regge. Assai spesso si imita l' opera censurata; e ciò non solo perchè la riconoscenza nell' erudizione e nell' arte si manifesta per lo più nel biasimo dell' opera imitata, ma anche perchè un grande scritto „suol sempre imporsi vagamente a chi lo conosce anche se non se ne avvede e stima di esserne anzi del tutto lontano.“[2] Nel poema dei Trionfi, ove dantesca è l' ossatura allegorica generale, cioè il pellegrinare col comodo mezzo della visione dall' umano mondo dell' amore fino al cospetto del divino e dell' eterno, sono dello stampo del R. de la R., anzi talvolta tolti addirittura al R. de la R. i simboli particolari. Non parlo delle personificazioni di Amore e Morte, che, come si trovano dappertutto, così si trovano anche nel romanzo francese; alludo ad un episodio omai già parecchio discusso del „Triumphus Pudicitiae“ (ed. Appel IV, 76—90). Già Victor Le Clerc[3] notò che la Bella-Accogliença menzionata in tale episodio corrisponde a Bel-Acueil; un rapporto dei Trionfi col R. de la R. fu sospettato dal Bartoli[4] e accennato dubitativamente dal Gaspary;[5] il De Nolhac[6] lo ammise, ma indiretto per mezzo del Fiore; il Torraca,[7] riportando sotto forma interrogativa l' ipotesi del De Nolhac, accettò l' idea che nei Trionfi il R. de la R. fosse imitato; lo Scarano[8] mostrò ampie relazioni tra il poema italiano e quello d' oltralpe, mentre contemporaneamente il Melodia[9] chiamava „un luogo comune della critica“ il cercare

---

[1] L' epistola petrarchesca fu male interpretata dall' Aubertin e da G. Paris. Cf. Torraca, Nuov. Rass., pag. 95.
[2] F. Pellegrini, in Giorn. Stor. della lett. it., XXX, pag. 367.
[3] Op. cit., pag. 568.
[4] I primi due sec., pag. 545—6.
[5] St. della lett. ital., I, pag. 489.
[6] Op. cit., pag. 227.
[7] Nuov. Rass., pag. 96.
[8] Loc. cit.
[9] Loc. cit.

l' efficacia del poema in ogni poesia che narri una visione o sia allegorica o faccia uso di personificazioni o comunque tratti di amore.

Il punto fondamentale è la corrispondenza tra Bella-Accoglienza e Bel-Acueil. Bell'-Accoglienza si trova anche nel Fiore; ma ciò non basta per affermare la conoscenza da parte del Petrarca del rifacimento, apparso, dopo un silenzio di secoli, in un unico manoscritto, ai moderni stupiti. Basta, per rendere men valida e men necessaria la congettura del De Nolhac, domandarsi se il Petrarca, volendo tradurre il vocabolo Bel-Acueil, avrebbe potuto usare un' espressione diversa da Bella-Accoglienza. La forma „bell' accoglimento", di cui vedemmo un esempio, è rarissima. Il Melodia, benchè non lo dica risolutamente, inclina a vedere la fonte del passo petrarchesco in questione in un passo del Barberino; ma abbiamo già veduto come dal Melodia quel passo probabilmente non fu capito. Del resto non era necessario andar tanto lontano.

Armate eran con lei tutte le sue
  Chiare Virtuti — o gloriosa schiera! —
  E teneansi per mano a due a due:
Honestate e Vergogna a la fronte era,
  Nobile par de le vertù divine
  Che fan costei sopra le donne altera;
Senno e Modestia a l' altre due confine;
  Habito con Diletto in meçço 'l core;
  Perseverança e Gloria in su la fine;
Bella-Accogliença, accorgimento fore;
  Cortesia intorno intorno e Puritate;
  Timor-d' infamia e Desio-sol-d' onore;
Penser canuti in giovenile etate,
  E — la concordia ch' è sì rara al mondo —
  V' era con Castità somma Beltate.

Quello che sorprende è la copia considerevole delle personificazioni; è essa che fa pensare al diretto influsso del poema di Guillaume. Ma molte di tali personificazioni già si trovano, isolate, nel canzoniere. „Onestate" s' incontra più volte e il poeta spesso ne ammira nella sua donna la concordia mirabile con „Leggiadria".[1] Altrove c' è „Abito".[2] Se non „Bella-Accoglienza" abbiamo „serena accoglienza". Da queste e da altre possibili osservazioni siffatte vogliamo concludere che nel linguaggio petrarchesco c' erano già certe forme più o meno vicine alla personificazione di uso francese e che aspettavano solo il momento opportuno per diventare personificazioni vere e congiungersi insieme. La spinta venne (e ciò non fu ancora notato da alcuno) dal R. de la R. Rappresentando

[1] Cf. son. „Qual donna attende a gloriosa fama", ed. Mestica, pag. 356 e il son. „Due gran nemiche insieme eran aggiunte", ed. Mestica, pag. 421. Quest' ultimo fu già notato dallo Scarano.

[2] Cf. son. CLXXIX „In nobil sangue vita umile e queta".

la lotta tra Laura ed Amore nel Trionfo della Castità, il Petrarca non ignorava che un' analoga lotta Amore aveva combattuto contro la donna del R. de la R.; gli stavano dinnanzi alla fantasia le simboliche armi con cui si combatte la grande battaglia, e con un mutamento che non stupisce chi sia un po' esperto di poesia allegorica, egli dà il nome della grande targa di Honte ad una delle sue figure: „Timor-d' infamia" non è altro che „Doute de male Renommée"[1] e „Desio d' onore" è nato per contrasto. Questa coincidenza innegabile rende assai verisimile che anche Bella-Accoglienza provenga dal romanzo francese e che provengano con lei Vergogna, Beltate, Castità,[2] Cortesia e Diletto; le altre erano facilmente concepite ed attratte.

Altri riscontri furono indicati, a proposito dei Trionfi, dallo Scarano, ma non reggono alla critica. È improbabile che la vigorosa figura di Amis abbia qualche legame colla imprecisa e misteriosa ombra della scorta, in cui l' Appel vide Guido Settimo, il Moschetti Tommaso Caloria, il Lo Parco Dante, senza risolvere però nessuno di essi il problema;[3] della forma del sogno non era unica ispiratrice l' opera di Guillaume e potè suggerirla al Petrarca l' „Amorosa Visione", con cui i Trionfi sono strettamente connessi;[4] i contrasti di cui il poeta si serve nel „Triumphus Cupidinis" per designare l' amore fanno capo con ugual probabilità al R. de la R. ed alla fonte sua Alain de Lille, qualora non basti la precedente lirica nostra.[5]

Furono invece, a mio credere, trascurati a torto i due vv. del Triumph. Cupid. (I, 82—3):

> Ei nacque d' otio e di lascivia humana,
> Nudrito di penser dolci soavi.

Come non pensare all' Amant che entra per mezzo di Oiseuse nel Vergier Déduit ove trova Amour e che regge ai mali d' amore con Dous-Penser? Lo Scarano cita riguardo a questi due versi quattro passi che non hanno nessuna connessione nè coll' "ozio", nè col „pensiero".[6]

---

[1] R. de la R., vv. 16402—3.

[2] Accetto facilmente l' acutissima idea dello Scarano che l' insistenza sull' accordo sì raro di Castità con Bellezza corrisponda all' insistere che si fa nel R. de la R. sulla loro continua discordia.

[3] Francesco Lo Parco, L' amico duce del Petrarca nel Trionfo d' amore, in Rass. bibl. della lett. ital. XIII, 1908, pag. 322 e sgg. Si veda Arnaldo della Torre giustamente avverso in Rass. critica degli studi danteschi XIII, 1906, pag. 199 e sgg. Sul carattere dantesco che si venne sovrapponendo nella figura di Amico, cf. Proto, „Sulla composizione dei Trionfi" in Studi di lett. ital. vol. III, fasc. I, 1901, pag. 61 e sgg.

[4] E. Proto, op. cit., pag. 12 e sgg.

[5] È interessante a questo proposito una nota del Novati al suo saggio sul poema di Bongiovanni da Cavriana in Attr. il Medio Evo, pagg. 21—2; 60—71. Cf. pel caso nostro speciale il Melodia, op. cit., pag. 48.

[6] La descrizione dell' isola di Venere (Tr. Cupid. III, 100 e sgg.) non mi pare abbia nulla che sicuramente sia stato ispirato dal R. de la R.

Nella mente dei sommi nessuna impressione va perduta e nella sua così grande operosità il Petrarca ubbidì forse altre volte ancora, inconsciamente se vogliamo, all' imperio del libro. Allegorie come quelle esaminate il Petrarca ne ha molte: dalle larve del „De Remediis", meschine interlocutrici della meschina Ragione, sorella probabile di Raison, alle solenni personificazioni dell' Italia nella canzone famosa e di Roma e Cartagine nell' „Africa";[1] dai vaghi e freddi fantasmi delle ecloghe alla luminosa Verità del „Secretum".

Tra gli elementi simbolici, onde son ricche le „Rime", alcuni si possono ricondurre con una relativa probabilità al nostro grande modello. Tale non è la persona allegorica di Amore e tali non sono le sue allegoriche saette; ma colpisce incontrare in un autore che conosceva il Roman questi versi (son. 11):

> Celatamente amor l' arco riprese,
> Chome uom ch' a nocer luogo e tempo aspetta,

che certo paiono l' eco dei vv. del R. de la R.:

> (vv. 1689—91) Li diex d'Amors qui, l'arc tendu,
> Avoit toute jor atendu
> A moi porsivre et espier.

Così potrebbe anche rappresentare qualcosa di più che un casuale riscontro la bella immagine della nota canzone dell' anima che

> Entrò di primavera in un bel bosco.
> Era un tenero fior nato in quel bosco
> Il giorno avanti.

Il „dolce pensero" che solo appaga l' anima del poeta,[2] che gli è mandato da Amore come antico segretario tra loro due,[3] ha una discreta somiglianza con Dous-Penser lasciato pure da Amour all' Amant.

In genere però le piccole personificazioni del canzoniere o si riconnettono col „dolce stile"[4] o fanno parte del linguaggio metaforico, per così dir, quotidiano.

## § III. Boccaccio.

Il Boccaccio conobbe il R. de la R., l' opera più insigne che Parigi la sua fortuita città natale vantasse. Ne trasse di fuggita

---

[1] Credo anch' io insussistente col Zingarelli (Rassegna crit. della lett. ital., 1899, pag. 84—6) la traccia del R. de la R. scoperta dallo Scarano nell' „Africa".

[2] Son. LV „I begli occhi ond' i' fu' percosso in guisa".

[3] Son. CXXXV, „Amor mi manda quel dolce pensero | Che secretario antico è fra noi due".

[4] P. es. non sa di Guinizelli il cominciamento del son. CL „Se 'l dolce sguardo di costei m' ancide"?

qualche leggero ornamento per un episodio della sua Teseide. Le tracce del R. de la R. nella Teseide, intuite più che scoperte dal Sandras,[1] negate dall' Ebert,[2] furono poste in luce acutamente, ma non pienamente dal Savi-Lopez.[3] Salgono le preghiere dei due rivali alle case degli dei: la preghiera di Arcita all' abitazione di Marte, quella di Palemone all' abitazione di Venere. Il poeta ebbe presente alla fantasia, descrivendo quest' ultima, la descrizione che del Vergier Déduit aveva fatto Guillaume. L' allegorica guida Vaghezza che, nuova Oiseuse, accompagna la Preghiera al delizioso soggiorno, i conigli, i cervi timidetti saltellanti tra le fresche ombre, le dilettose voci degli uccelli, la varietà delle musiche, dei canti, ci fanno certi che il Boccaccio ha imitato il poeta orleanese.[4] Ma un altro poeta gli fu pure presente al pensiero: Claudiano. Nega il Savi-Lopez qualsiasi relazione diretta tra loro.[5] La Preghiera, rimirando dall' alto il soave ed ameno giardino,

(c. VII, str. LIII) Ripieno il vide quasi in ogni canto
Di spirite' che qua e là volando
Gieno a lor posta; a' quali essa guardando,

Tra gli albuscelli ad una fonte allato
Vide Cupido a fabbricar saette.

Il Savi-Lopez mette innanzi la congettura che quegli spiritelli possano essere stati originati da una comparazione di Guillaume a proposito degli uccelli, che

. . . . chantoient un chant itel
Cum s' il fussent espiritel,

ed osserva riguardo a Cupido, intento a fabbricar le saette che Voluttà va temprando nell' acqua d' una fonte, ch' esso sembra dover nulla agli amori (?) che di veleno corrompono la saette dell' epitalamio.

Vediamo il passo di Claudiano (Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti, vv. 69 e sgg.):

Labuntur gemini fontes, hic dulcis, amarus
Alter, et infusis corrumpunt mella venenis
Unde cupidineas armari fama sagittas.

---

[1] Étude sur G. Chaucer considéré comme imitateur des trouvères, Paris 1859, pag. 54.

[2] Jahrbuch f. rom. und engl. Sprache und Litt. IV, 1862, pag. 101.

[3] „Sulle fonti della Teseide“ in Giorn. Stor. della lett. it., XXXVI, 1900.

[4] Op. cit., pagg. 71—2. Il Savi-Lopez parla di „alti pini“. Questi son ricordati a proposito di altro giardino (IV, 65—6).

[5] Nota invece la rassomiglianza con Claudiano il Neilson, The origins and sources of the „Court of Love“, pag. 117, in Studies and Notes in Philology and Literature, vol. VI, 1899. Nulla dice il Neilson dei rapporti della Teseide col R. de la R.

Mille pharetrati ludunt in margine fratres
Ore pares, aevo similes, gens mollis amorum.
Hos Nymphae pariunt, illum Venus aurea solum
Edidit . . . . .

Seguono gli altri numi. Ci presenta Claudiano Cupido in mezzo ad una folla di Amorini, ci presenta il Boccaccio Cupido in mezzo ad una folla di spiritelli. Il Cupido claudianeo „arma“ le sue saette nelle prodigiose acque uscenti dai „gemini fontes“; il Cupido boccaccesco fabbrica le sue saette presso ad una fonte e in esse le tempra la Voluttà. Si noti che Voluptas è tra le divinità che Claudiano mette in compagnia di Cupido. La relazione non potrebbe essere più evidente. Le persone allegoriche del poeta latino son mescolate con quelle di Guillaume. Con Ozio (Oiseuse), con Bellezza (Biautés), con Cortesia (Cortoisie), con Piacevolezza (Leesce), incontriamo il „Folle ardire“ che corrisponde verisimilmente all' „Audacia“ dell' Epitalamio. La Giovinezza della Teseide in sè congiunge la Juventas di Claudiano e la Jonesce di Guillaume; l' idea di forza e di vigoria contenuta nel „petulans alta cervice“ claudianeo e la gaiezza folleggiante della dodicenne Jonesce si sommano nel verso

Destra ed adorna molto festeggiando.[1]

Il soggiorno di Venere descritto nella Teseide consta oltre che del giardino di un tempio. Secondo il Savi-Lopez, nella dipintura del giardino il poeta che „vedeva ondeggiargli davanti la tradizione medievale del suo soggetto, di classico non usò che la misura efficace nel rappresentare ciò che il suo modello aveva diluito in centinaia di versi“; nel tempio invece, sorto per amor di contrasto sì che facesse riscontro al tempio di Marte cui sale la preghiera di Arcita, egli accolse ispirazioni classiche, spiriti pagani. Ma una precisa, euritmica disposizione di questo genere, a mio avviso, non è sostenibile. Trovammo nella dipintura del giardino elementi classici, troveremo nella descrizione del tempio elementi medievali:

Poi dentro al tempio entrata, di sospiri
Vi sentì un terremoto, che girava
Focoso tutto di caldi disiri:
Questi gli altari tutti alluminava
Di nuove fiamme nate di martiri,
De' qua' ciascun di lagrime grondava,
Mosse da una donna cruda e ria,
Che vide lì, chiamata Gelosia.

La „cruda Gelosia“ suscitatrice di lagrime è sorella di „Jalousie la Sauvage“ che tanta potenza ha nel regno di Amore cantato dai

---

[1] La Preghiera vide „il Folle Ardire | Con Lusinghe e Ruffiami insieme gire“. Che il Boccaccio abbia pensato alla Vieille?

due poeti di Francia; nè essa è la sola figura del R. de la R. abitatrice del tempio. Lo stesso Savi-Lopez stupisce di trovarvi Ricchezza e non riesce a spiegarsene sufficientemente la presenza colà.[1] La Preghiera ha percorso il suo lungo cammino e viene in luogo ove da una voce misteriosa le è indicata la porta per cui s' entra nella più segreta parte del tempio, ove Venere le apparirà nella sua splendida pagana bellezza. La porta è custodita da Ricchezza:

> Ma essa lì nel primo suo venire,
> Trovò Ricchezza la porta guardare,
> La qual le parve assai da riverire.

Ciò non succede, perchè Guillaume abbia chiamata Richece

> (vv. 1022—3) Une dame de grant hautece
> De grant pris et de grant affaire;

la ragione sarebbe troppo lieve per spiegare un così alto ufficio. Il Boccaccio pensava certo, scrivendo ciò, al notabilissimo episodio, argutamente svolto da J. de M., dell' Amant che s' incammina per giungere alla sua meta per la via di Trop-Donner, dove s' imbatte in Richece.[2]

Sono queste le prime tracce dell' influsso del R. de la R. che si possono indicare con sicurezza nell' opera boccaccesca. Ispiratrici sono dunque per la massima parte le liete pagine allegoriche di Guillaume de Lorris. E di Guillaume de Lorris si volle pure dai critici scoprir l' influenza in un altro poema, il Filostrato. Il Gorra[3] a proposito del personaggio di Pandaro, ricorda quali elementi favorevoli alla sua creazione non solo la vita reale, la corte di Roberto di Napoli e di Giovanni, ma le teoriche amorose dell' età media e rimanda al R. de la R. Con questo egli volle certamente osservare una semplice analogia, non una derivazione. Ma fu più esplicita e più audace, in un recente lavoro ove si studiano con

---

[1] Op. cit., pag. 72.

[2] Altre analogie si vollero scoprire tra la Teseide e il R. de la R. Il Sandras (op. cit., pag. 61) afferma interamente uguale il ritratto di Emilia a quello di dame Oiseuse; lo Schmidt, La Théséïde de Boccace et la Théséïde grecque in Études de Philologie néogrecque publiées par Jean Psichari, pag. 286, accetta pienamente l' opinione del Sandras, meravigliandosi dello scetticismo mostrato in riguardo dall' Ebert (op. cit., pag. 100). È giustissima l' obbiezione mossa dal Savi-Lopez che la descrizione di Emilia nella Teseide, corrisponde perfettamente a quella di Fiammetta nell' Ameto. Si sarebbe potuto dire in generale che corrisponde perfettamente al tipo estetico femminile che il Boccaccio amò riprodurre sempre: dal tipo che sì vivamente l' aveva colpito in Napoli egli non uscì mai (Si veda R. Renier, La Vita nuova e la Fiammetta, cit., pag. 293). Il Dobelli, Il culto del Boccaccio per Dante, in Giorn. Dantesco, an. 1897, pag. 296—8, riallaccia la descrizione di Emilia con quella d' Isotta nel Tesoro. L' accostamento mi pare infondato.

[3] Testi inediti di storia troiana preceduti da uno studio sulla leggenda troiana in Italia, Torino 1887, pag. 353.

un po' di leggerezza certi rapporti tra il R. de la R. ed il Chaucer, Lisi Cipriani.[1] Secondo lei, il Boccaccio avrebbe attinto a Guillaume non soltanto la concezione dell' amicizia, ma anche interamente la concezione dell' amore; della seconda parte del poema avrebbe anche messi a profitto alcuni passi che armonizzano collo spirito della prima. Il Chaucer avrebbe quindi sentito un doppio influsso del R. de la R., uno direttamente, ed uno indirettamente per mezzo del Boccaccio. Lisi Cipriani istituisce una ventina di raffronti; ma nessuno di essi ha nulla a che fare con Guillaume de Lorris. Filostrato innamorato si chiude nella sua stanza per poter piangere e sospirare da solo; la figura della donna amata gli sta bellissima dinnanzi al pensiero. Perchè capita questo? Perchè nel R. de la R. Amour prevede all' Amant le notti insonni e il continuo tornare del pensiero all' amica lontana. Filostrato come ogni amante di questo mondo mira a concluder qualcosa, fa il suo piano d' azione stabilendo innanzi tutto di non dir nulla a nessuno, e, quando il disegno è compiuto, parendogli di aver già quasi tocca la meta, si fa tutto allegro[2] e giura in cuor suo d' amar solo Griseida. E perchè tutto questo? Perchè nel R. de la R. si raccomanda la segretezza, la giocondità e la lealtà. L' articolista, credendo di avere così mostrata la vera via, dà quindi una serie abbastanza lunga di richiami allo studioso che desideri approfondir la questione.[3]

---

[1] „Studies on the influence of the Roman of the Rose upon Chaucer" in Publ. of the M.-L. Assoc. of America, vol. XXII, No. 3, 1907, pag. 552 e sgg.

[2] Questo concetto si trova nel testo citato dalla Cipriani. Il testo ch' io ho sott' occhio (Il Filostrato, Poema di G. Boccaccio ora per la prima volta dato in luce, Parigi 1789) gli sostituisce un concetto tutto diverso.

[3] Io sono proprio dolente di dover dire che il mio vivissimo desiderio di approfondir la questione non ne fu per nulla pago. Str. II, 3—4 e R. de la R., vv. 8300—2 — sono frequentissime nella lirica nostra le immagini tolte al mare e quando proprio si fosse voluto citare il R. de la R., questo altri esempi offriva della frase comunissima „venire in porto". Str. XIX, 3—4 e R. de la R., vv. 1763—4 — è noto quanto l' immagine della rosa fosse comune anche presso di noi per mostrare la superiorità dell' amata sulle altre donne. Str. XXVII, 6—7 e R. de la R., vv. 14506—8 — non è forse la stessa cosa; d' altra parte l' ovidiano „tunicis fluentibus auras accipere" poteva anche al nostro essere d' ispirazione. Str. XXVIII, 5—6 e R. de la R., vv. 41—2 — confesso di non capire proprio quale analogia intercorra, forse per colpa del testo che ho dinnanzi diverso da quello della Cipriani. Str. XXXII e R. de la R., vv. 2435—8; 2373—6 — ne vedemmo già l' insussistenza. Str. XXXIV e R. de la R., vv. 2445—8 — id. Str. XXXVII — già citato; l' aggiunta, per rendere il riscontro più sicuro degli altri vv. 2489—9 non muta la cose. Str. XXXVIII e R. de la R., vv. 1990—8 — il vassallaggio ad Amore, il vivere senz' anima, era già al tempo del Boccaccio, come più tardi ai tempi dell' Equicola che se ne riderà allegramente, il „minimo degli infiniti miracoli" raccontati dalla gran turba dei versificatori. Str. XXXIX e R. de la R., vv. 1743—52 — Lisi Cipriani non ha mai letto nulla dello „stil nuovo". Str. XL e R. de la R. vv. 2353—70 — l' immagine „fiamma amorosa", già comunissima tra gli antichi, comune fu probabilmente sempre al linguaggio parlato, nè mi par necessario ricorrere per spiegarla ad una metafora sperduta nei ventitremila e più versi del R. de la R. Str. XLI — si poteva includere nel riscontro precedente. Str. XLII e R. de la R., vv. 2244—7 — l' identità

Non vorrei tuttavia essere dal lettore frainteso. Il non esserci, a mio credere, la più lieve ombra di vero nei raccostamenti che la Cipriani ha veduti, non deve far credere che, secondo me, sulla sola Teseide l' opera di Guillaume abbia agito. Io mi contento di affermare che nella Teseide sola l' influsso è manifesto e innegabile. Vedemmo i suggerimenti di Guillaume contaminati con quelli di Claudiano. Fenomeni analoghi di contaminazione sono forse anche altra volta avvenuti. Consideriamo, ad esempio, l' allegorica donna dell' Amorosa Visione. Il Crescini sostenne un tempo ch' essa è la ragione;[1] mutata di poi opinione, ci vide la quarta delle virtù cardinali, la Fortezza, come quella che ha nel poema l' ufficio di fugare ogni paura, di rendere il poeta forte, indifferente alle seduzioni del mondo.[2] Ma questo è appunto ciò che Raison promette all' Amant; l' esempio dell' uomo amante di Raison è Socrate, forte contro qualsiasi allettamento mondano, contro qualsiasi evento doloroso. Possiamo quindi vedere in essa donna il simbolo della ragione ed aggiungere, notando ch' essa conduce il poeta ad un castello e nel R. de la R. Raison discende dalla sua rocca, ch' essa somiglia assai più alla dea del Roman oltrealpino che non a Virgilio, il simbolo dantesco della ragione, che pure gli doveva essere dinnanzi alla mente.[3]

Qui dovrebbe, senz' altro, arrestarsi lo storico, se per storia comparata delle letterature s' intendesse la piccola cronaca dei piccoli furti consciamente od inconsciamente perpetrati nel mondo delle lettere. Nuovi problemi s' impongono a chi registrati i fatti si curi d' interpretarli. Noi vedemmo che G. Boccaccio lesse nella sua giovinezza il R. de la R., probabilmente a Napoli, forse alla corte angioina; di qualche passo fu da noi indicato come modello Guillaume. La cosa non è in sè senza importanza; la sua importanza diventa però assai maggiore, se badiamo alle analogie rilevantissime d' indole generale che sono tra il Boccaccio e Jean de Meun; se osserviamo che il vero R. de la R. italiano è il Decamerone.

Nel discorso tenuto a Certaldo il 21 dicembre 1875 ai parentali di Giovanni Boccaccio, Giosuè Carducci, per far meglio spiccare

delle parole „notte e giorno“ con „nuit et jor“ non basta a provare l' imitazione. Str. XLIII e R. de la R., vv. 2489—92 — in tutti e due i luoghi gli amanti pensano al desiderato fine delle loro fatiche amorose, ma quale innamorato non fa altrettanto? E così per esser veri i riscontri ultimi (str. XLIV e R. de la R., vv. 2691—4; str. XLVI e R. de la R., vv. 2211—12; str. XLVII e R. de la R., vv. 2435—8, 2517—8, 2566) bisognerebbe che il R. de la R. avesse inventate la guerra e le armi, l' appetito e l' insonnia. Perchè sieno stati citati i vv. 2566—7 non ho capito.

[1] „Due studi riguardanti le opere minori del Boccaccio“ pag. 59—61.

[2] „Contributo agli studi sul Boccaccio con documenti inediti, Torino 1887, pag. 115.

[3] Se non fosse impresa del tutto disperata stabilir la genealogia delle infinite descrizioni della primavera pullulate nell' età media, si potrebbero ancora allacciare colle prime pagine del R. de la R. le strofe descrittive del lib. III della Teseide e la str. XVIII della parte I del Filostrato.

l' altezza del poeta italiano così lo confrontava con Jean de Meun: „Giovanni di Meung non molti anni prima nella continuazione del Romanzo della rosa aveva fatta un' opera che in certe parti e per certi effetti viene a un fine col Decamerone. Ma egli scrisse a istigazione di Filippo il Bello, che al suo despotismo reputava utile l' abbassamento de' feudatari e della chiesa: mentre il Decamerone è il libero e pur necessario portato della vita civile italiana. Giov. di Meung è teologo, è un villano ribelle che si gode a sputacchiare quel che ieri inchinava, è un servo sguinzagliato che nella prossima vendetta pregusta i tripudi del senso: al Romanzo della rosa tien dietro la ‚jacquerie'. Giovanni Boccacci è un cittadino cresciuto dopo gli ordinamenti di giustizia di Giano della Bella: è un poeta e compone un' opera d' arte a cui tien dietro il Rinascimento".[1] È già molto che il Carducci abbia intuito, nonostante gl' impedimenti di un vecchio pregiudizo biografico, che le due opere avevano qualcosa in comune. Noi possiamo, ora che la leggenda di J. de M. è caduta, sostituire al giudizio carducciano un giudizio più compiuto e più vero: non vediamo più differenze tra le due opere se non nel grado della perfezione dell' arte. Nell' operosità letteraria del Boccaccio il Decameron è solo un episodio, e non è che un episodio nell' operosità letteraria di J. de M. la continuazione del R. de la R. Ma noi siamo certi che quello fu nella loro attività poetica il momento migliore; non ingannati dalle accorte frasi sparse qua e là nell' opera colle quali si vorrebbe far credere ad un intento morale, confermati nel nostro scetticismo rispetto ad esse dal rimorso che invecchiando entrambi i poeti sentirono per avere così vanamente poetato, noi ci vediamo la libera creazione di due ingegni in diverso grado potenti, ma potenti ambedue, che ebbero limpida, esatta la visione della realtà, giovenile la sete del godimento, copiosa la vena del riso; ci vediamo uno specchio di tempi e di società non dissimili. Hanno entrambe le opere fine supremo il diletto. Il R. de la R è composto per accrescere la gaiezza nei cuori (por les cuers plus faire esgaier); il Decameron è scritto per allietare nelle loro vicende fortunose gli animi amanti. Ricorrono tutti e due, perchè il riso si sprigioni irresistibile dalle pagine dilettose, alle stesse sorgenti; copiosa è in entrambi l' oscenità; brilla presso entrambi copiosa la satira. Se volessi fermarmi ad esaminare davvicino i vari problemi attinenti al Decameron e toccar delle dispute non ancor tutte sedate sulla retta interpretazione dell' immortale lavoro, molte cose dovrei ripetere che furono dette per Jean. La vicinanza dei due lavori si può notare anche meglio, quando se ne osservi il risalto sullo sfondo intero della letteratura medioevale; il Bartoli lo rilevò indirettamente: egli che si compiacque sempre di venire mostrando in opposizione al fiacco e funesto misticismo medievale il risorgere dello spirito nuovo mise Jean de

[1] Opere di Giuosè Carducci, vol. I, Discorsi letterari e storici, pag. 279.

Meun in compagnia di quei troveri da cui il Boccaccio fu nella modernità del pensiero precorso.[1]

Quali i rapporti dell' autore del Decameron col suo precursore? Non c' è nessun divario tra l' amore celebrato da Jean e l' amore descritto nel Decameron: le donne, di cui il Boccaccio discorre, fatte ben poche eccezioni, mettono in pratica i consigli della Vieille e di Amis. Ma è noto che l' esperienza erotica del Boccaccio non fu, in genere, acquistata sui libri. Di là egli non trasse incitamento alla satira; nessuno dei frati ipocriti e sensuali, dei falsi religiosi, onde si allieta l' opera del certaldese, ricorda davvicino il compagno di Contrainte-Astenance; Ser Ciapelletto che fu ingiustamente accostato a Tartuffe,[2] sarebbe con eguale ingiustizia accostato a Faux-Semblant.[3]

La mancanza d' indizi particolari nel Decameron non ci spaventi. L' apparizione di Venere nel Filocolo, e nell' Ameto la visione di Agapes che mentre prega Venere subitamente si vede sopra un lucente carro tirato da colombe portare attraverso il cielo, ci permettono di asserire che le figurazioni care a J. de M. non dispiacquero al nostro poeta. Questo ci basta: l' essenziale era appunto conoscere se i due autori si fossero una qualche volta avvicinati in ideale colloquio. Gli effetti di un tale incontro non sfuggono a chi dei due poeti abbia penetrato lo spirito. Dopo ciò non è più possibile tacere il nome di J. de M. da chi voglia mostrare a quali scintille si è acceso l' ingegno che creò il Decamerone. Ma Jean de Meun e il Boccaccio non ebbero soltanto in comune l' ideale espresso nell' opera loro maggiore, vale a dire il piacere. Non è ignobile la loro natura: già nel R. de la R. il poeta si solleva dalla blanda satira tradizionale ad accenti di sdegno sincero e già nel Decameron il poeta s' innalza fuori del vizioso grassume in ambienti più sereni e più alti. Ma se invece di arrestarci al solo Decameron noi guardiamo il Boccaccio nei suoi molteplici aspetti, cercando di desumere da tutte le sue opere le qualità del suo spirito, la parentela sua con Jean de Meun appare cosa evidente. E compagni noi li vediamo davvero, non nel guidare la carica contro i medievali spauracchi della fede, come credette il Bartoli, ma nella passione vivissima per lo studio, nell' amore ardente per l' antico. Mettono insieme in una mesco-

---

[1] I precursori del Boccaccio, Firenze, 1876, pag. 21.

[2] Combatte tale opinione il Finzi in Bibl. scuole italiane, III, 1891, pag. 108. Nota ivi egregiamente per ser Ciapelletto quello che non diremmo per Faux-Semblant; che cioè il Boccaccio ci ha dato non la satira, ma la caricatura dell' ipocrisia.

[3] Ricorda Faux-Semblant il modo con cui egli entra in scena. La slealtà dei Borgognoni non può essere superata che colla slealtà e perciò Musciatto Franzesi ricorre al bel tipo in questione; lo stesso ragionamento fece nascere Contrainte-Astenance e Faux-Semblant. Però in J. de Meun l' ipocrita fa una confessione vera, una cinica rivelazione; qui l' ipocrita si mostra confessandosi coerente a sè stesso; la confessione è qui fondamento della burla, là potrebbe anche venire soppressa.

lanza che non è ancora fusione il vecchio ed il nuovo, il classico e il medievale; pongono con uguale amore accanto all' opera bella che la loro fantasia ha creato, l' opera erudita che la loro pazienza ha raccolto; si mostrano in una stessa opera, in una stessa pagina eruditi ed artisti, cristiani e pagani.[1]

---

[1] Attilio Hortis, Studi sulle opere latine del Boccaccio, Trieste, 1879, dice che il Boccaccio non lesse fuor dell' Iliade e dell' Odissea molti autori greci più di quelli citati da J. de M. Molto più ampia non dovette essere la sua cultura latina. Per entrambi è poeta famigliarissimo Ovidio.

---

## Capitolo V.

### Gli allegoristi minori del Trecento.

I faticosi ed affaticanti verseggiatori che, sulle orme di Dante, nel sec. XIV, cercarono di far palesi le astruse verità della scienza o della morale, costringendole nel quadro del poema, adombrandole nel velo dell' allegoria, assai poco risentono del romanzo oltrealpino. Ultimo di tutti il Del Pecora, sull' estremo finir del trecento, si mostra nello scrivere il suo „famoso canto d' amore" sotto l' influsso dei due troveri di Francia. Degli altri nessun legame può indicarsi col R. de la R. che sia persuasivo. Ammonisce Cecco d' Ascoli nella sua Acerba, quando appaia la triste cometa che vien da Saturno, „tema chi regie et chi porta corona", nè sa il mediocre pensatore, „che aggiunse col suo poema altra strofe ai canti di Empedocle e di Lucrezio", quanto colla sua beffa inesorabile sì sia mostrato più di lui ragionevole J. de M.[1] Tra i „filosofi e poeti" che Jacopo Alighieri vuole „ripetere" nel suo Dottrinale[2] non c' è J. de M. All' influsso dell' allegorismo si sottrae quasi interamente, forse per ispeciali qualità della sua fantasia, Fazio degli Uberti;[3] il Renier ha ottimamente osservato come un carattere particolare della poesia di Fazio sia appunto la repugnanza all' allegoria.[4] Fazio non avvertì certamente che il suo grande modello rappresentava nell' evoluzione dello stile allegorico il punto della perfezione suprema; imitandolo non ci scorse che la copia e la profondità del sapere. E se dal libro che tanto amò egli non trasse in sostanza, quanto alla coloritura allegorica, che una sola immaginazione, quella cioè di avere per guida di un lungo cammino rigeneratore un antico savio, non ci dovremo stupire che

---

[1] Lo illustre poeta Ceco d' Ascoli con comento diviso in sei libri, Bendoni, Venezia 1550. L' enfatica frase da noi citata è di G. Castelli, La vita e le opere di Cecco d' Ascoli, Bologna 1892.

[2] Il Dottrinale di Jacopo Alighieri, ed. Giov. Crocioni, Città di Castello, 1895, v. 41—2.

[3] Il Dittamondo, Milano, Silvestri, 1826.

[4] Le Liriche di Fazio degli Uberti, Firenze 1883, pag. CCLII. Il giudizio citato del Renier ci sembra vero anche dopo ciò che scrisse Achille Pelizzari, Il Dittamondo e la Divina Commedia, Pisa 1908.

proprio nulla egli debba al R. de la R. che potrebbe anche qualche volta essergli venuto alle mani. Egli parla, al cominciamento del suo racconto, di un sogno. Ma non è il solito sogno in cui sono inquadrati tutti interi tanti poemi: il poeta non si addormenta apposta per poter sognare, il suo addormentarsi ha già di per sè un valore allegorico definito. Gli appare allora la Virtù; ma apparizioni consimili a lui desto si susseguono nel poema e non ha bisogno di chiudere gli occhi per vedere l' eremita Paólo, l' orrida vecchia, il geografo Tolomeo ed altri ancora, tra cui allegoria vera e propria Roma. Abbiamo nominato l' orrida vecchia; non si pensi, per carità, alla Vieille del R. de la R. La grottesca e poco rappresentabile figura di Fazio rappresenta la viltà, l' incerta e dubbiosa paura che non è mai sprovvista di raziocini per persuadere al vivere quieto e giocondo. Neanche nelle liriche Fazio non si servì del Roman; ne avrebbe potuto attingere qualche idea pei suoi sonetti sui vizi capitali, ma non ve n' è nessunissima traccia.[1]

È probabile invece, a mio parere, che nell' incerto fluttuare del suo noioso poema si sia più volte avvicinato a Guillaume de Lorris e a Jean de Meun Federico Frezzi.[2] Non ci sono nel Quadriregio prove decisive del loro influsso, ma la descrizione della primavera, l' apparire di Amore al poeta in un giardino ove se ne sta tutto solo, l' inginocchiarsi di questo a lui come a signore, le parole del dio disceso dal suo alto seggio:

> Degno è ch' io ti soccorra e diati aiuto,
> Da che ferventemente tu mi chiame
> E ch' io sovenga al cor che i' ho feruto,

l' ufficio che Venere ha nel poema, la triplice distinzione che vien fatta dell' amore secondo che è mosso dall' utilità o dall' affetto sincero o da desiderio corporeo, la figura di Povertà colle sue compagne Melanconia e Fame e col suo codazzo di gaglioffi e di barattieri, son tutte cose che bisogna osservare e a cui non si può negare un certo valore.[3]

---

[1] Parlò, senza addurre prove, di rapporti di Fazio col R. de la R. Victor le Clerc, Hist. Litt. de la Fr., t. XXIV, pag. 560.

[2] Il Quadriregio, pubblicato dagli accademici Rinvigoriti di Foligno, 1725.

[3] Prendo dal campo allegorico trecentistico di cui ci stiamo occupando un curioso esempio delle difficoltà che incontra il comparatista studiando il parallelo sviluppo della letteratura allegorica in Italia ed in Francia. Nella „Pietosa Fonte" di Zenone da Pistoia (Scelta di curios. lett., Disp. CXXXVII, Bologna 1874) Giove, irritato contro il genere umano vuole disfarsene; tutti gli dei propongono mezzi di distruzione e primo ad alzarsi, dopo la parlata del dio massimo, è Marte: „Io lascerò la terra senza redi: | Tanto crudele e sanguinoso al mondo | Mi mostrerò". Nella „Fiction du Lion" di Eustache Deschamps, edita da G. Raynaud in Oeuv. compl. publiées d' après le ms. de la Bibl. Nat., Paris 1878—1894 (Soc. des anc. Textes), il gran Giove si mostra animato dalla stessa ira; dopo la parlata del nume „parla li dieux Mars devant | Et dist qu' il destruiroit ce monde". Sei sono le divinità che si

Ad ispirare l' idea di una simbolica ascensione dal regno dell' amore alla visione del sommo bene Dante e Petrarca bastavano; ma poteva anche aggiungersi l' indignazione suscitata dall' erotico libro francese. Questo interessante fenomeno, che non può provarsi in modo certo pel Quadriregio, si può invece provare chiaramente per la Fimerodia.[1]

L' imitazione del R. de la R. sembrò evidente al Renier che ci fece per il primo conoscere questa non trascurabile opera, riferendone i più notevoli brani e dandone con un ampio sunto un importante commento. „Se si considerano le individualità allegoriche della Fimerodia che sono appunto le qualità della donna, si osserverà subito la stretta relazione che esse hanno con le individualità allegoriche del Roman de la Rose, le quali pure sono in parte le qualità della donna, in parte attributi d' amore personizzati, in parte personaggi allegorici che hanno una ragione interna ed indipendente di essere. Il concetto della donna chiusa nel suo castello e guardata dai sergenti che sono i suoi ritegni e i suoi abiti virtuosi, è tal quale nel Roman de la Rose. E simile è pure il tentativo di penetrare nel castello con la sola differenza che nel poema morale-satirico francese il tentativo riesce, mentre nel poema italiano è frustrato." Io aggiungerò che appunto da tale differenza ci viene spiegato e dimostrato l' influsso del romanzo francese. Mentre da una parte la presenza di alcune persone allegoriche del R. de la R. coi loro caratteri, coi loro nomi ci fa certi della conoscenza diretta, la trama fondamentale dell' opera ci fa vedere quale contegno Jacopo del Pecora abbia assunto rispetto alla sua fonte. È visibile l' intento di opposizione e di contrasto. Volendo contrapporre all' amore sensuale di Guillaume e di Jean l' amore puro e virtuoso e far trionfare nel suo poema quella Ragione che nel poema oltrealpino è due volte sdegnosamente respinta, egli prende bensì dalla sua fonte i personaggi, ma non li lascia sempre quali sono e spesso li fa diventare quali, secondo il suo diverso concetto, avrebbere dovuto essere. L' esempio più chiaro ci è offerto da Amico. Nella lettera a Luigi di Manetto Davanzati premessa al poema l' autore dice: „introducendo te per nome Eritomio, cioè amore vinto dalla ragione, a cui per tuo opposito porremo al tuo amico, alla tua amata congiunto di parentela, nome Nicologo, il quale niuna altra cosa vuol dire se non ragione vincente, dalla

---

offrono nell' uno e sei nell' altro; Marte, Giunone, Vulcano, Eolo coincidono; al Glauco del Deschamps corrisponde il Nettuno dell' autore nostro; a Cerere nell' uno corrisponde Vesta nell' altro. C' è un leggero spostamento nei significati, ma in complesso i mali minacciati dall' un poeta sono dall' altro pur minacciati. Si aggiunga che tanto nella „Pietosa Fonte" quanto nella „Fiction du Lion" la satira contro il mondo è causata dal rimpianto di un grande uomo scomparso. Sono i due poemetti indipendenti? Hanno una fonte comune?

[1] R. Renier, Un poema sconosciuto degli ultimi anni del sec. XIV, in Propugnatore XV, 1882, parte I, pagg. 176 e sgg. L' edizione intera fu data da C. Del Balzo, Poesie di mille autori ecc., vol. III, Roma 1891.

quale vinto sarai.“ Il Renier osserva come Jacopo dimentico di tale dichiarazione per quasi tutto il poema assume egli medesimo i casi di Eritomio e Nicologo chiama per antonomasia l' Amico. A ciò deve aver contribuito senza dubbio il R. de la R.; e all' Amis antico ci richiama continuamente l' Amico della Fimerodia. Anch' egli è addentro nelle arti d' amore e, come Amis dice all' Amant:

> Ge congnois bien pieça Dangier,

così l' Amico (I, VII, p. 43):

> I' sono esperto e vecchio in cotal' arti;
> Però sciogli il legame che t' ingombra
> E ond' io, se 'l mi di', penso ritrarti.

Amis è il più audace e libero banditore dell' amore naturalistico; Jacopo ne fa il più morale e prudente predicatore dell' amore virtuoso. Ha nelle sue movenze, per conseguenza, qualcosa di Raison. E come questa discende spontaneamente dalla sua torre, così l' amico non aspetta come Amis di essere cercato ed interpellato:

> . . . non già previsto il crudel morso
> Di me, ma per divin provvedimento
> Credo m' apparve a' miei pensier transcorso.

Altra contrapposizione si può ravvisare tra la Fama ed Amour. Si confronti la scena in cui il nostro poeta si mette ginocchioni dinnanzi alla Fama colla scena in cui l' Amant vuol baciare il piede del dio che l' ha ferito. Di Amour dice il protagonista del Roman:

> Mès il m' a parmi la main pris,

della Fama dice il protogonista della Fimerodia:

> Poi mi prese per mano e in piè tutto
> Levommi e colle braccia a sè mi strinse.

Tanto l' uno quanto l' altra son soddisfatti delle parole loro dette dal poeta:

> Et me dist: „Je t' aim moult et pris
> Dont tu as respondu ainsi.“

> Ed ella a me con lieto viso a dire
> Ricominciò: tu m' ài tutta contenta.

Entrambi promettono un felicissimo avvenire al loro nuovo vassallo; l' atto dell' omaggio è diffusamente descritto nel R. de la R., ove il dio accoglie „en gré“ il servigio dell' Amant; qui la Fama dice implicitamente il medesimo:

> E sappi, o gentil servo.

Altre contrapposizioni ancora. La donna della Fimerodia è come Bel-Acueil custodita da sergenti. Essi sono sei (II, VI, p. 85):

> Quel venerando primo è 'l grave Senno
> Con Abito da presso e con Diletto,
> Che stanno attenti ad ongni onesto cenno.
> Dinanzi a 'qua' con vago e dolce aspetto
> Vedi Disio d' onore armato e fero,
> Guida e timon d' ongni lor bel concetto,
> Accompagnato dal leggiadro Vero,
> In el mezzo de' quali era giocondo
> Il canuto senil chiaro Pensiero.

I due poeti francesi nel determinare i difensori di Bel-Acueil erano guidati dalla loro concezione materiale e umana dell' amore. Qui il criterio è mutato, ed essendovi opposizione tra i due criteri è facile vi sia opposizione anche tra i personaggi. Nel R. de la R. è dato a Bel-Acueil come guardiana la Vieille. Della Vieille si ricorderà anche più tardi il poeta facendo venire alla porta della donna Venere sotto l' aspetto d' una vecchia e a lei, che si presenta col pretesto di portar dei disegni, il Disio d' onore scoprirà sotto i miseri cenci nascosto Cupido; qui la Vieille non poteva restare accanto alla donna colle sue qualità ben note e le vien sostituito da Jacopo il „pensiero canuto". Ci si dirà che „pensier canuto" e tutte, in genere, le individualità allegoriche del passo citato già si trovano nel Petrarca, ma ciò non toglie nulla alla realtà del contrasto di cui discorriamo. C' è una figura che non è petrarchesca: „leggiadro vero". Come connetterla colla concezione generale se non vi si vede un correlativo di Male-Bouche, la menzogna? Essa ci permette di scoprire con quale intento e per qual processo logico il Del Pecora sia ricorso alle immagini del Petrarca.[1] Questo metodo di composizione è seguito anche altrove: persone racimolate dal Petrarca e dal R. de la R. ad un tempo costituiscono la strana coorte che circonda la donna nel suo castello simbolico.

Non sempre la Fimerodia capovolge e travisa i motivi che attinge al poema francese. Già menzionammo il castello, su cui già richiamò l' attenzione il Renier. Passeremo volentieri sotto silenzio alcune minuzie, appena ricordando che nella forma del sogno sono gettati alcuni episodi, che anche qui si parla (e precisamente nella dipintura che l' Amico fa dell' amore sensuale) di Narciso e si accenna al tiro giocato da Vulcano a Venere ed a Marte e s' introduce Venere come somma aiutatrice; rileverò, come più importante,[2] un ultimo vincolo tra le due opere: qui, come nel R. de la R., il poeta ci trasporta nella patria lietissima di Venere, descrivendone con compiacenza vivissima lo splendore e la gioia. Jacopo toglie molti colori a Dante e al Petrarca; ma è evidente

---

[1] La „fierezza armata" di Desio d' onore potrebbe far pensare alla spirito battagliero di Honte, come l' Abito al suo contrario Dangier.

[2] Importante perchè il motivo dell' andata all' isola di Venere riappare in altre opere posteriori alla Fimerodia e che alla Fimerodia s' ispirarono (cf. ad es. il Polifilo).

che dalla sua fantasia non s' erano allontanati nè il „joli vergier“ di Guillaume, nè il „biau parc“ di Jean. Lo scopo che conduce l' amante alla meravigliosa isola di Venere è il medesimo che vi fa andare i due messaggeri d' Amour. Uguale è la calamità dell' amante (III, VIII, p. 144):

> Mi si toglie ch' i' veggia quel bel sole
> Essere intorno torri e mura e fosse.

L' episodio è forse il migliore di tutta questa stranissima spiritualizzazione italiana del R. de la R., nella quale personaggi ed azioni del romanzo dei sensi si fondono coll' idea purissima che informa la Commedia e i Trionfi.

## Capitolo VI.

### Durante il predominio dei modelli classici.

Trasportiamoci, con arditissimo salto, in tempi più recenti e tra poeti migliori, quando la rinascenza comincia a portare i suoi frutti più gloriosi e più splendidi e paiono dominare senza contrasto le immagini e gli spiriti classici. Il più grande degli umanisti, il poeta armonioso, ricco, sereno, che cantò la ideal vita degli astri, descrive il luogo ove la Voluttà va errando, ove

> . . . lusus habitant molles, ubi segnis amorum
> militia in vacuas exercet vulnera mentes,

ove sono eterni i fiori, eterni i canti delle Muse. Tutta questa visione di felicità e di bellezza gli arrise al contatto coll' arte e col pensiero di Roma; sono lontani i meschini verzieri di Francia.[1] Canta il Poliziano il maggio, la rosa, l' amore. „Coglián la bella rosa del giardino", ecco l' invito che più frequentemente egli ci fa nei suoi versi. Trova per la regina dei fiori accenti d' una soavità non mai udita; essa non è par lui lascivo simbolo del piacere, ma della beltà che rapidamente trapassa, della gioventù, della gioia rapida come un baleno.[2] Ma probabilmente non sa il cantor delle rose che più di due secoli prima un famoso Amant ha cantato d' una rosa colta con estreme fatiche; non se ne ricorda entrando

> un bel mattino
> Di mezo maggio in un verde giardino,

facendosi là parlare da Amore.[3]

---

[1] Si veda sul Pontano l' eccellente lavoro di B. Soldati, La poesia astrologica nel quattrocento, Ricerche e studi, Firenze 1906 (in Bibliot. stor. del Rinascimento, vol. III).

[2] L' ammonimento morale che il Poliziano ricava dalla „rosa" è identico a quello che ne ricava l' Alamanni (Della Coltivazione, v. 581).

[3] Potrebbe taluno dell' allegoria del R. de la R. sentire nel Poliziano qualche pallida eco. Non nella descrizione di Simonetta condotta agevolmente su quella di Laura, non nella descrizione del regno di Venere ispirata e in parte anzi tradotta da Claudiano, arrotondata di reminiscenze petrarcheche, (i „fissi sguardi" potrebbero però ascriversi alla famiglia medievale dei Regarts),

Pare a chi consideri questi esempi ed altri siffatti che nel periodo umanistico la corrente dell' allegoria medievale si sia arrestata; ritornano alla memoria le parole con cui il Bartoli chiude il suo capitolo intorno alla poesia simbolica delle nostre origini:[1] „Il Tesoretto, i Documenti, il Reggimento delle Donne e l' Intelligenza, non credo che abbiano minimamente influito sul nostro svolgimento letterario: restano isolati, non hanno attinenza con nulla di ciò che venne dopo. Frutti dello spirito medievale, muoiono con lui; e noi ricomponiamoli nella loro tomba illacrimata, ben contenti che un' arte così contraria al nostro genio sia morta, mentre già spiegava le sue ali d' oro la solenne lirica di Dante, mentre già tripudiava il genio della Rinascenza, impaziente di distendere l' ampio volo per il cielo d' Italia."

Eppure noi vediamo apparire sulla fine del sec. XV e agli inizi del sec. XVI due notevoli lavori allegorici, il Polifilo e la Cerva Bianca, in cui, accanto all' influenza dei nostri trecentisti maggiori, è visibile l' influenza dei minori allegoristi onde furono preceduti e seguiti. C' è in essi l' influsso diretto del R. de la R. Si tratta di un' improvvisa rinascita dell' allegorismo medievale o non sono piuttosto il Tesoretto e la Cerva bianca gli anelli estremi di un' ininterrotta catena?

Chi studierà l' evolversi della letteratura allegorica italiana sotto tutti i suoi molteplici aspetti (e non soltanto in relazione col R. de la R. come io vo facendo in questo mio modesto lavoro) potrà persuadere con innumerevoli prove che la letteratura umanistica fu conservatrice e non interrutrice della tradizione medievale, mostrerà della catena ad uno ad uno gli anelli. A noi bastano alcuni. E innanzi tutto non v' è dubbio che il R. de la R. abbia continuato ad essere letto tra noi. Abbiamo notizie relative alla 2ª metà del trecento: già parlammo di un codice inviato dal Petrarca al Gonzaga;[2] sulla fine del '300 un notaio fiorentino copiava brani del R. de la R. nelle pagine di un suo manoscritto;[3] di un „romanzo della Rosa" comprato l' 8 marzo 1367 dalla compagnia di Orsanmichele abbiamo pure notizia.[4] Ma le notizie non mancano neppure pel 400. Un „liber unus in gallico qui dicitur romances de larosa pulcerrimus" appare in un catalogo del 1426 della biblioteca vis-

---

ma in un mediocre rispetto (XXXVIII, ed. Carducci, pag. 248) „Non son gli occhi contenti o consolati | Ma fanno al cor dolente compagnia: | Perchè d' ogni lor ben gli hanno privati | Amor fortuna invidia e gelosia. | Ma tor però non mi potranno e' fati | In alcun tempo la speranza mia, | Chè s' altro aver del mio amor non spero | N' arò pur la dolcezza del pensiero". Di tutta l' opera polizianesca è il passo che più concorda nelle idee e nelle immagini col R. de la R. Ma se il Poliziano avesse conosciuto il vecchio poema come si sarebbe astenuto, egli che si compiace in questo rispetto di tante personificazioni dal sostituire a „dolcezza del pensiero" un „dolce pensiero"?

[1] St. lett. ital., vol. II, pagg. 333—4.

[2] Cf. pag. 165 del presente lavoro.

[3] Novati, Attr. il Medio Evo, pag. 261.

[4] Ibid., pag. 300.

conteo-sforzesca del castello di Pavia.[1] Risulta da un inventario del 1463 che un libro „chiamado roman dala roxa, in francexe, in membrana, coverto de chore roso“ era posseduto da Nicolò III d' Este[2]; due esemplari eran posseduti da Ercole I, secondo un inventario del 1495.[3] Non poteva l' antico romanzo mancare di diffusione in tanta diffusione della lingua di Francia. All' alba del sec. XV il marchese Tommaso III di Saluzzo, assecondando le tendenze del tempo e ispirato in parte anche dalle tristi vicende della sua vita, componeva il suo noto romanzo „Le livre du chevalier errant“ che col R. de la R. è direttamente ed indirettamente congiunto. È opera scritta in francese, ma è nata tra noi e attesta la presenza del poema tra noi[4] Non è d' altra parte innaturale che persistesse anche nel quattrocento la fama dell' opera di Guillaume e di Jean, se si pensa che una discreta fama continuavano ad avervi in generale le opere allegoriche medievali. Non tutti si rinchiusero entro i confini del mondo classico entusiasticamente evocato. Durava dell' allegoria dantesca il fascino, pur conciliandosene l' uso con quello di altri allegoristi minori e la Sibilla cumana accompagnava, novello Virgilio, nel suo teologico viaggio il Palmieri e più lieto viaggio imprendeva a visitare la sacra isola di Venere l' espositore della Commedia, il Gherardi. Copiosa era del Boccaccio l' imitazione; copiosissima in colui che meglio d' ogni altro, a mio credere, può rappresentare dal punto di vista dell' allegoria l' alternarsi del classico e del medievale: Leon Battista Alberti. Si consideri la sua commedia giovanile, il „Philodoxus“. Il titolo stesso ci fa pensare da una parte al Filocolo, dall' altra al Polifilo.[5] Agli stranissimi nomi onde il Colonna provvede i suoi personaggi corriamo colla fantasia leggendo di Doxia, di Phroneus, di Aphtonus, di Dynastes etc; il primo modello dell' Alberti fu probabilmente l' Ameto. Si perpetua così attraverso al quattrocento l' allegorica consuetudine del nome foggiato sul greco: esso mostra nell' individuo la qualità che in lui è rappresentata; svela, in altre parole, il simbolo. Ma la grecità del vocabolo non nasconde talora la medievalità del personaggio:

---

[1] D' Adda, Indagini storiche, artistiche e bibliografiche sulla libreria visconteo-sforzesca del castello di Pavia, Milano 1879, pag. 82.

[2] Cf. Rajna, Ricordi di codici franc. posseduti dagli estensi nel sec. XV, in Romania, II, p. 52 e A. Cappelli, La bibliot. estense nella 1ª metà del sec. XV, in Giorn. St., XIV, 1889, pag. 1 e sgg., n. 228 del catalogo.

[3] G. Bertoni, La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471—1505), Torino 1903, pag. 249. La bibl. nazionale di Torino aveva 5 mss., del R. de la R. fino al grave incendio del 1904 (Cf. E. Stengel, Mitteilungen aus französischen Handschriften der Turiner Universitäts-Bibliothek, Marburg 1873, pag. 40). Ne scamparono, in pessimo stato, tre. (Cf. R. Renier, Giorn. St., XLIV, 1904, pag. 416.

[4] Vedansi E. Gorra, Studi di critica letteraria, Bologna 1892, pag. 1 e sgg. e Jorga, Thomas III marquis de Saluces, étude hist. et littéraire, Paris 1893.

[5] Filocolo, nella sua forma corretta, cioè Philoponus, sarà il nome che si darà più tardi lo scrittore, in Pupillus (Leonis B. Alberti opera inedita, ed. Mancini, Firenze 1890, pag. 124—9).

quand' egli nella Deifira[1] fa parlare Palimacro noi ci vediamo dinnanzi una Dame Raison medievale nemica della giovenile giocondità e degli amorosi furori. Ispiratore della sua fantasia è in molta parte Luciano e tra gli imitatori dell' arguto samosatense egli occupa, si può dire, il primato, ma l' influsso dello scrittore greco non si fa sentire sulle prime sue opere allegoriche e neppure si fa sentire ugalmente su tutte le „Intercenali" che sono nel complesso ispirate da lui. Consulta ancora l' Alberti l' opera fortunata di Marciano Capella, ispiratrice così feconda agli ingegni dell' età media, e di essa ricordavasi forse presentando insieme, in una sua breve intercenale, Mercurius e Virtus e simboleggiando in un fiume dalle onde impetuose e funeste la vita umana. La visione del simbolico fiume è dal filosofo avuta in sogno; ma questo non è ai sogni medievali che in una cosa sola compagno: è derivato anch' esso dal sogno di Scipione. Anderei molto lontano se mi mettessi a discorrere dei vari indirizzi seguiti dall' Alberti nel suo allegorizzare; in modo speciale m' indugerei su quelle opere ove l' allegoria si deve spiegare col fatto che l' Alberti non fu soltanto letterato ma artista; e ove l' allegoria è espressione necessaria di un' idea non altrimenti esprimibile o non esprimibile altrimenti con uguale efficacia. La „Patientia" che si avanza colla sua „cistella" di aromi per lenire i dolori degli uomini non ha alcunchè di giottesco? Così lo stupendo quadro con cui si chiude il primo libro delle „intercenali", quella folla di schiavi in cui accanto ai vecchi stanchi sono gli adolescenti strappati alle delizie e agli amori e le madri chine sui pargoli dormenti, tutti quegli occhi rivolti con espressione d' intensa invidia sui bambini che dormono, e quel pianto desolato sopra terra straniera non è espressione bellissima di tutto ciò che di nostalgico e di triste ha la vita?

Ma tornando all' allegoria di stampo francese se ne possono indicare curiosi documenti che mostrano erronee le citate parole del Bartoli. Quel po' di simbolismo che la lirica toscana anteriore al Magnifico sfoggiò nelle monotone visioni, nei non meno monotoni trionfi fu posto in luce da chi meglio d' ogni altro conosce questa forma della poesia allegorica quattrocentesca, da Francesco Flamini[2]; tra gli esempi ch' egli adduce è per noi in particolar modo importante il rimo latino pubblicato dal Wesselofsky nel Paradiso degli Alberti: il poeta inseguendo una cerva coi suoi

[1] Opere volgari di L. B. Alberti, ed. Bonucci, Firenze 1845, tomo III, pag. 369 e sgg.

[2] La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico, Pisa 1891. Per i principî del cinquecento, „Viaggi fantastici e trionfi di poeti", in Miscellanea per Nozze Cian-Sappa-Flandinet, Bergamo, 1894.

Scorrendo le poesie dei rimatori non toscani assai pochi elementi di simbolismo s' incontrano. È ricordabile per le molte virtù personificate che fanno compagnia alla sua „donna accorta" la frottola del bolognese Gregorio Roverbella, edita dal Frati, Rimatori bolognesi del quattrocento, Bologna 1908, pag. 165 e sgg.

bracchetti, si addormenta stanco della caccia in un luogo solitario e in una visione visita la dimora di Diana e il regno d' Amore.

Interessanti, per noi che studiamo il perdurare di una forma d' arte, sono due poemetti appartenenti l' uno al principio, l' altro alla fine del quattrocento: la „Visione di Venus" d' un ignoto poeta popolare edita dal D' Ancona[1] e la „Visione barbariga" di Ventura da Malgrate segnalata da Antonio Medin.[2]

L' anonimo autore della „Visione di Venus", addormentatosi, vede discendere nella sua camera, sotto la forma di un angioletto, Venus. All' invito della dea egli si mette in cammino e vede varie meraviglie. Sopra una sedia prodigiosa gli appare un nobile giovinetto, quindicenne all' apparenza, indescrivibilmente bello: Gentilezza e Cortesia gli tengono sul capo un' aurea corona

> Che l' incorona di cotal virtue
> Perchè al mondo suo pari mai non fue.

Le sette virtù e le sette arti gli sono ai piedi. Il poeta e la sua guida guardano attoniti:

> Mentre che in tanta gloria noi stavàno
> Venne un gran carro trionfante e bello;
> Sùvi una donna che alla destra mano
> Tenea una spada, e uno spiritello,
> Amor, da la sinistra, per ciertano
> Di porpora vestito molto bello.
> Tirava il carro suo bianchi destrieri
> E dietro a lui ben mille cavalieri.

Quello spiritello è Amore, non probabilmente, come dice il D' Ancona, ma „ciertanamente", perchè lo dice l' autore medesimo. Il D' Ancona non ci dice quale significato simbolico abbia la donna posta sul carro; e, se lo pensò, non lo espresse per la evidente contraddizione che ne nasceva. Ma non c' è dubbio, io credo, ch' essa sia Venere. Certo ne deriva una condizione bizzarra: Venere sta coll' autore a contemplare Venere; ma la difficoltà in questo che il D' Ancona chiama „poeta popolano di non ampia coltura" è presto, se non legittimata, compresa. L' autore è innamorato (questo mi pare evidente) di un giovane. Egli dice, terminando il breve poemetto:

> Ma dir potrete questo in ogni loco:
> Ch' Amor mi stringe, agrava e tiene in foco;

dinnanzi a lui, cioè al giovane, si scusa di avere collocato troppo alto il suo affetto e quando quegli volge su di lui i suoi occhi, gli accende „nel cor mille fiammelle". Il modo con cui il giovane è rappresentato può farci facilmente pensare ad un giovinetto di

---

[1] Giornale di filologia romanza, tom. I, 1880, pagg. 111—8.

[2] Atti del R. Ist. Veneto, tom. LXIV, parte 2a, pagg. 1667—82.

nobile nascita, di ottimi costumi, di buona coltura e nulla ci fa pensare al Piacere, come è invece caro stabilire al D' Ancona, il quale osserva che nel Tesoretto il Piacere ha intorno a sè Paura, Disianza, Amore e Speranza. Qui una sola delle quattro ricompare, Speranza, perchè fa parte delle virtù di cui il nobile giovinetto è adorno. Amando il poeta sogna di essere corrisposto, di vedere cioè Amore recarsi dal suo giovinetto. Così nasce il trionfo, chè di Amore non poteva naturalmente il poeta popolare omettere il seguito. A sognare poi questo sogno lo guidava quello stesso desiderio amoroso, ch' egli rappresentava personificato sopra il carro trionfale, cioè Venus.

Concepito così il racconto, si capisce perchè l' autore concluda:

> Per doglia e per dolor pensai finire:
> Ma pure spero in lui perchè è gentile.

L' autore della „Visione barbariga" ritorna al facile allegorismo del Tesoretto con cui ha rapporti evidenti; rappresenta anch' egli, come il Colonna e il Fregoso, il solito conflitto tra le tendenze più materiali e il fascino della virtù. Il proemio è di stile recente e consiste nell' inseguimento di una ninfa; il poeta si aggira piangendo per una selva ombrosa; spesso gli appare la ninfa amata ed egli con umili pregliere la insegue; talora arriva a toccarle colle mani le spalle, ma poi quella si allontana e scompare. Il poeta si pone a giacere stanco presso una fontana e lì si addormenta.

Il „Libro di natura d' amore" di Mario Equicola,[1] non ancora definitivamente studiato e messo a profitto dai critici, ci mostra anch' esso qua e là l' esistere delle tendenze allegoriche in scrittori mediocrissimi certo, ma importanti per ricostruire su basi più ampie e più sicure l' ambiente in cui operarono quelli maggiori. È caratteristica ad es. la sottigliezza con cui Pier Hedo di Fortuna interpreta l' allegorica figurazione di Amore: „le due ale del dio rappresentano la dupplice speranza di essere amato e di fruire l' amata, la corda dell' arco la dilettazione, la faretra il libero arbitrio, il carro la concupiscenza, li quattro cavalli la libidine, il timore, il dolore, la letizia".

Se anche vi sia chi neghi che al R. de la R. si pensasse dagli scrittori del quattrocento nelle loro ideazioni allegoriche, non si può negare che ad esso si ricorresse nelle questioni sull' amore. Fu grande fortuna che l' Equicola non si sia ristretto, studiando la natura di Amore, alla parte puramente filosofica e teologica e l' abbia secondo le sue „picciole forze ornata di varietà nelli oratori prati et poetici boschetti investigata". Noi possiamo così sapere che cosa si pensasse e che cosa si conoscesse in sul finir di quel secolo[2] di certi autori di cui altrimenti si crederebbe estinta la

---

[1] Libro di Natura d' amore di M. E., di nuovo con somma diligenza ristampato e corretto da M. L. Dolce, Vinezia, Giolito, MDLIIII.

[2] Cf. Renier, Giorn. St. XIV, pag. 212—37.

fama: si sentono menzionar con piacere, ad esempio, la Vita Nuova e il R. de la R.

Lesse l' Equicola il romanzo di Guillaume de Lorris e di Jean de Meun o, per meglio dire, lesse il poema di Jean, chè nulla egli seppe della duplice paternità del romanzo. Il titolo dell' opera è per lui costituito da tutto il distico con cui essa incomincia: „C'est le roumant de la rose ou tout lart damour est enclose". Cosicchè egli dirà: „C'est le roumant de la rose ou tout lart damour est enclose è stato in grande autorità per la vaghezza et copia", ed altrove: „In continuata opera si lauda Joan di Meuz. C'est le roumant de la rose ou tout lart damour est enclose". L' Equicola non capì la parola Roumant. È supponibile ch' egli l' abbia creduta sinonima di Amant; invece che „romanzo della rosa" si aveva così „L' amante della rosa", titolo concepibilissimo. Infatti l' esimio filologo intitola il suo capitolo: „Jean de Meun Detto | Roumant della Rosa et | altri francesi" e nel corso del suo riassunto dice che „Roumant" s' innamora di una del giardino ed è ferito da Amore.

Stranissimo equivoco che non ci deve far dubitare ch' egli abbia letto il poema. Sentiva anzi per esso, come risulta da una sua frase già citata, ammirazione sincera, sì da dolersi che „un tanto autore" si fosse macchiato lacerando e mordendo le donne. Questo però, egli aggiunge, non vieta che nell' opera sua ci sieno molte cose notabili relative all' amore; e liberamente ad alcuni che, saccheggiato il grande poema, se ne vantavan nemici, egli rinfaccia di volere nelle chiare onde, di cui s' eran saziati, mettere i porci e turbarle.

Il sunto ch' egli ce ne dà è abbastanza lungo e, se pensiamo che il libro fu dedicato alla marchesa Isabella, abbastanza minuto. Esso ci prova che l' Equicola, il quale pure diede al suo lavoro il carattere platonico-idealistico in voga al suo tempo e additò come fine supremo dell' amore Iddio, non si lasciò traviare nel giudicare il R. de la R. da idee preconcette e lo prese per quel che era, per un libro d' amore giocondo.[1]

Dai due passi in cui l' Equicola parla di Joan de Meun non appare ch' egli avesse presente nessuna delle edizioni che appunto allora cominciavano a succedersi in Francia e neppure che il manoscritto da lui seguito fosse della famiglia dei mss. che servirono di base a quelle edizioni. Il suo manoscritto era uguale od affine a quello seguito dal Molinet per la sua traduzione e moralizzazione, affine a quello di cui il Bourdillon[2] pubblicò recentemente alcune parti. Il ms. seguito dal Molinet presenta notevoli interpolazioni di cui l' insigne bibliografo ricorda le più importanti. Innanzi

---

[1] Anzi l' autore (pagg. 23—4) pone la rosa profana di Jean, sul cui significato gli pare vadano tutti d' accordo, a riscontro colla rosa simbolica di Luciano, di Apuleio, della Bibbia.

[2] The early editions of the R. de la R., London 1906, pag. 174 e sgg.

tutto è caratteristica l' aggiunta di Orgueil alla lista delle tristi figure del muro del „vergier"; ora nell' Equicola prima di ogni altro è menzionato „orgoglio rampognoso". L' interpolatore si distende a descrivere Biautés, sì che i ventidue versi di Guillaume diventano più di cento. Questa descrizione non poteva, naturalmente, essere dall' Equicola riprodotta in un sunto; essa riappare in un' altra parte dell' opera, ove l' Equicola cerca di stabilire in che maniera i vari popoli manifestino l' amore e lodino le loro belle. Giunto alla Francia nomina con altri poeti J. de M. ed è l' opera di J. de M., interpolata, che serve di base alla sua curiosa „Volkspsychologie". Confrontiamo i due autori[1]:

| Equicola. | | R. de la R. |
|---|---|---|
| Maravigliase il Francese et in laude de sua maestressa canta esser impossibil cosa che mai più natura formasse sì bella donna | (vv. 24—5) | Je me merueil comment sceut faire<br>Nature femme si plaisans |
| de mediocre statura con proportionate membra, dritta et gratiosa, | (vv. 109—11) | Ele estoit droite et allignie<br>Et de tous membres bien taillie<br>Voire a merueilles et auenans. |
| capelli di color d' oro, | (v. 26) | Le chief eut blons et reluisans |
| piana fronte, | (v. 31) | Beau front plain. |
| piccole et rotonde orecchie, | (vv. 27—8) | Les oreilles eut petitetes<br>Rondes et netes et blanchetes. |
| ciglia brune, di peli basse, bene arcate, | (vv. 53—4) | Les sourcilz out haulx et uoultiz<br>Bassez de poil, brunez, traitiz. |
| occhi gai, vezzosi, ridenti et amorosi | (vv. 47—9) | . . . . . . . . . . rians<br>. . . . . . . . . . . . .<br>Amoureux, gaiz, plains de plaisance. |
| masselle bianche et rosse | (vv. 33—4) | Blanche com liz est sa meselle<br>Vermeille com rose nouuelle. |
| naso dritto che ben nasce et descende dalli confini delle ciglia. | (vv. 56—7) | . . . . . . . . . li nez<br>Qu'el auoit droit et bien naissant. |
| Tra il naso e la bocca un canaletto che va fino al labro; | (vv. 67—9) | Entre le nez et la bouchette<br>Eut une petite fossette<br>Qui sur la leure s' en uenoit |
| i labri bassi che si congiungono, | (vv. 78) | Leures bassetes et joignans |
| denti minuti, netti, bianchi e ben serrati, | (vv. 77) | Dens menuz, serez, nez et blans |
| lo mento un poco forciuto, | (vv. 80) | Un petit fourchie le menton |
| lo collo bianco ragionevolmente pieno, | (vv. 29—30) | Le col grosset blanc par nature<br>Reploianz et gros par mesure |

[1] Bourdillon, pagg. 181—5 ed Equicola, pag. 345 (lib. V).

| | | |
|---|---|---|
| le mamelle tonde et piccoline, grossette tanto quanto un pochetto rilevano la veste | (vv. 87—95) | . . . auoit unes mameletes<br>Roides poignans et petitetes.<br>. . . . . . . . . . . .<br>. . . . . . . . . . . .<br>. . . . . . . . . . . .<br>Elles faisoient un bien peu<br>Son sain soubz leuer et bocier<br>Si qu'il conuenoit reploier<br>Sa robe en une ualeete. |

Ho messe di fronte le due descrizioni perchè tutta apparisse nella sua evidenza la relazione strettissima. L' Equicola non ha fatto che ordinare gli elementi confusamente affastellati dall' interpolatore seguendo un criterio più logico e più semplice. Si noti che, benchè egli salti da una parte all' altra colla massima libertà, pure quando ha scelto il verso lo riproduce fedelmente.

Nessun dubbio adunque quanto alla natura del manoscritto da lui adoperato. Mi duole tuttavia di non poter stabilire se le altre parti del riassunto che si discostano dalla lezione del Méon corrispondano ad altrettante peculiarità del manoscritto o sieno invece dovute a casuale errore e al troppo rapido esame del testo. A quest' ultima opinione m' induce un inspiegabile disaccordo tra un passo edito dal Bourdillon e l' analisi del nostro trattatista. L' interpolatore s' indugia sulle cinque frecce maligne: Orgueil, Felonnie, Honte, Desesperance, Nouveau-Penser. Ora l' Equicola dice di Amore: „ha cinque altre saette brutte e contrarie a quelle che sono amor carnale, orgoglio, sdegno, ingiuria, incostanza, disperazione“. In tutto restano sei e „amor carnale“ è scappato involontariamente al sunteggiatore, dimentico in un istante di sonnolenza di avere a che fare col R. de la R.[1] Qui aggiunge per puro sbaglio; altre volte per puro sbaglio egli omette. Le figure murali che in Guillaume erano dieci (escluso, s' intende, Orgueil) qui sono otto soltanto: Felonnie e Vilonie furono forse assorbite da Orgueil.[2] Coveitise si sfigura diventando nella versione dell' Equicola Concupiscenza. Nel R. de la R. Cortoisie invita l' amante, non a vedere il ballo, ma a prendervi parte e il nostro nella rapida lettura fu forse ingannato dal verso (800): „A regarder lores me pris“; non dice Amour accomiatandosi dall' Amant „che Venere ha piacere di prendere et esso di cacciar“; nel munire le torri dei loro difensori „paura, vergogna, mala lingua“ l' Equicola non ricorda Danger, che altrove traduce Pericolo; l' amore è detto da Raison „maladie de pensée“ e qui „malitia di pensieri“; nella descrizione dell' assalto son dimenticati due assalitori, Délis e Sureté; l' Equicola arma, contro la Vecchia, Cortesia e Letitia,

[1] Non risulta dalla lettura che „amor carnale“ qui sia escluso dal novero delle frecce e sia delle frecce stesse, per così dire, il compendio.

[2] Il „rampognoso Orgueil“ ha forse resa inutile l' „orguilleuse et ramponeuse Vilonie“ (v. 160—1).

mentre J. de M. parla di Cortoisie e di Largèce; Génius nel R. de la R. non comanda che si cacci „dissimulazione e hipocresia" (Contrainte-Astenance e Faux-Semblant)[1], ma i due se ne vanno via da loro misteriosamente; Jean parla del bordone datogli dalla natura e qui, come se si trattasse di un episodio particolare del R. de la R., „la natura dà allo amante un bordon per andare in pellegrinaggio".

Non è quindi esente il sunto dell' Equicola da negligenze e da errori. Tuttavia la sua analisi breve, nervosa, nitida non è senza pregio e non è inferiore a molte altre analisi fatte da critici più recenti e in apparenza più seri.[2]

Dopo quanto siamo fin qui venuto dicendo, io credo si possa aprire senza eccessiva maraviglia l' „Hypnerotomachia Poliphili" e „La cerva bianca". Incominciamo dalla prima.

---

[1] Si osservi che dall' Equicola Contrainte-Astenance e Papelardie sono entrambe tradotte con dissimulazione. Noi mostrammo l' identità delle due figure.

[2] Secondo l' Equicola J. de M. scrisse circa il 1305.

## Capitolo VII.

### Gli ultimi ritorni all' allegoria del „Roman de la Rose".

#### § I. Francesco Colonna.

Tutto è bizzarro nel libro di cui intendiamo occuparci; bizzarri i caratteri interni, bizzarre le vicende esteriori.[1] Uno strano mistero circonda tuttora impenetrabilmente i due artisti che lo hanno creato: cioè dall' una parte il poeta, il frate Francesco Colonna, che vi profuse l' inesausta ricchezza della vita e del pensiero umanistico,[2] e dall' altra l' illustratore che l' adornò d' incisioni così leggiadre da far pronunciare a taluno il nome del Mantegna o del Raffaello.[3] Ad un mistero non meno strano pare da un avverso destino condannata anche l' opera. Compiuta fin dal 1467[4] essa non potè

---

[1] L' opera ha nella 1ª ediz. aldina, Venezia, 1499, il seguente titolo: „Hypnerotomachia Poliphili, ubi hu | mana omnia non nisi somnium | esse docet. Atque obiter | plurima scitu sane | quam digna com | memorat". (Questo titolo appare leggermente mutato in alcuni esemplari.) Nella seconda ediz. del 1549 il titolo è tradotto: „La Hypnerotomachia di Poliphilo | cioè pugna d' amore in sogno | dov' egli mostra che tutte le cose | humane non sono altro che | sogno: et dove narra molt' altre cose degne | di cognitione". Vedi la descrizione minuta che dell' esemplare appartenuto al barone Rotschild fa Mr. Picot, Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu le baron James de Rotschild, Paris 1887, t. II, pag. 272—3. Io lessi il romanzo in un esemplare bellissimo della biblioteca nazionale di Torino.

[2] Della personalità storica di F. Colonna si occuparono senza giungere a conclusioni sicure G. Biadego, Intorno al Sogno di Polifilo, Dubbi e ricerche, in Atti del reg. ist. veneto di sc. lett. ed arti, 1900—1, t. LX, parte II, pag. 699 e sgg., e P. Molmenti, Alcuni documenti concernenti l' autore della „Hypnerotomachia Poliphili", in Arch. stor. ital., Ser. V, t. XXXIII, 1906, pag. 291 e sgg.

[3] Senza fondamento, s' intende. Del tutto arbitraria è l' opinione che ebbe per ultimo sostenitore A. Ilg, Über den kunsthistorischen Wert der „Hypnerotomachia Poliphili", Wien, 1872. Si veda, quanto all' aspetto artistico del romanzo, lo studio recente del Poppelreuter, Der anonyme Meister des Poliphilo, Strafsburg 1904, (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XX). Le incisioni furono riprodotte a parte dal Griggs, 1888, The Dream of Poliphilus, Fac-similes of one hundred and sixty-eight woodcuts in „Poliphili Hypnerotomachia" with an introductory notice and descriptions by J. W. Appell.

[4] Alcide Bonneau, Le songe de Poliphile, in Le livre IV, 1883, pag. 84, crede che questa data apposta in fondo al volume non segni il termine

apparire che più di trent' anni dopo, nel 1499. Non fu troppo avvertita, ed intesa.[1] La larghezza magnanima di un amico aveva sperato di strapparla al silenzio in cui da tanti anni giaceva,

cronologico della composizione, ma la data della visione. L' opinione non mi par sostenibile. Che l' opera sia stata a lungo inedita si deduce con una certa sicurezza dalle parole di Leonardo Crasso nella dedicatoria: egli dice di essersi incaricato della pubblicazione del libro „ne in tenebris diutius lateret".

[1] Si può parlare, in complesso, di un successo infelice; le poche tracce del romanzo, i pochi accenni relativi ad esso non modificano tale asserzione. Leggendo una scipita commedia intitolata „Polifila", „nuovamente e con ogni diligentia" stampata dal Giunti in Firenze nel 1556, e notando come siffatto nome sia pienamente ingiustificato nel personaggio che ne è fornito e come questi quasi nessuna parte abbia all' azione, mi domandai se per caso l' autore non abbia voluto approfittare della rinomanza che il Polifilo forse godeva come libro erotico. Una risposta sicura è impossibile.

Comparendo nel 1467 avrebbe trovato il lavoro un maggior consenso negli animi? Lo crede il Gnoli, Il sogno di Polifilo, in Rivista d' Italia, 1899, p. 2ª, pag. 292: „Allora, intorno alla metà del quattrocento, era, col Valla, con Pomponio Leto, col Poliziano, col Panormita, col Pontano e altri molti, il tempo dei furori e delle audaci ribellioni dell' umanesimo; allora il culto e l' idolatria dell' antico, allora viva la questione della lingua nazionale, e la lotta dei ciceroniani e degli eclettici; e il Polifilo, che affrontava e risolveva a suo modo tutte le questioni allora più vivamente agitate, avrebbe, senza dubbio, suscitato vive controversie, e avuto gran seguito". C. Ephrussi, Le songe de Poliphile, in Bull. du biblioph. et du biblioth. LIV, 1887, pag. 471, fa un' analoga osservazione dal punto di vista artistico: „Au moment même où paraissait l'Hypnerotomachie, l'évolution de l'art italien était déjà consommée: Colonna est resté essentiellement un quattrocentiste, un féal du XV siècle, un archéologue sans merci, alors que le sentiment nouveau a déjà prévalu ... Représentant d'une génération qui s'éteint Colonna ne pouvait montrer aux jeunes le chemin nouveau".

Vedremo che il Polifilo esercitò un certo influsso su Antonio Fregoso. Non fu probabilmente estraneo all' influenza del Colonna l' Ariosto: la figura di Logistilla è affine di nome e di caratteri alla figura di Logistica. Del curiosissimo modo con cui si valse del Polifilo il più famoso poeta del seicento dirò in un lavoretto speciale. Il romanzo ebbe biasimi ed ebbe elogi. B. Castiglione, (Il Cortegiano ed. da V. Cian, Firenze 1894, pag. 342—3) ne derideva le ricercatezze eccessive e il Tasso, (Prose diverse, Firenze, 1875, vol. I, pag. 263) ne ricordava, come non imitabili, le ridondanze. Anche A. Caro (come cortesemente mi comunica un dotto studioso del Polifilo, L. Dorez) allude in modo curiosissimo allo strano lavoro (Delle lettere familiari del commendatore Annibal Caro ..., volume primo, in Padova, MDCCXLIX, in 8º, p. 63—64). Così egli scrive a Messer Mattio Salvatori, a Roma, di Napoli, a' XXIX di Giugno, M.D.XXXVIII: „Io ho una vostra, che mi pare scritta dal Polifilo in quella sua lingua d' oca; per darmi la baja, credo io, che l' ho molto caro. E ne ringrazio il legno santo che, dove vi lasciai melancolico, v' abbia fatto burliero. Per rispondervi, bisognerebbe mettervi adosso il Tibribastio, o 'l gergo de' ruffi: e quest' altra volta, se mi parlate più di Macedonico, e di Groppi così ingroppati, ve l' accocco di certo ..." D' altra parte Serafino Razzi, nella sua storia degli illustri domenicani, ne riconosceva il valore quanto ad erudizione, ad oratoria, a poesia. Nel 1524 un tal G. Naso, nei momentanei ozi a cui era stato costretto „ob militum transmissiones et sevientem pestem" copiava l' „elegans Hypnerotomachia Poliphili", indotto dalla „penuria operis quod a nemine bibliopola Taurinensi venale comperiebatur" e nel giugno del 1525 la mandava in dono al magnifico consigliere ducale Giov. Vullieto, sicuro che il lavoro gli sarebbe riuscito „delectabile et non iniocundum". La copia nitida, senza illustrazioni, si conserva nella biblioteca reale di Torino.

affidandola alle cure di Aldo, facendola abbellire coi più rari fregi dell' arte, ma egli era stato moralmente e finanziariamente deluso; un secondo tentativo fatto parecchi anni più tardi non fu più fortunato del primo.[1] E se anche il Polifilo passava ad una vita non ingloriosa di là dalle alpi, salutato con plauso e ricercato con amore come il più pregevole libro illustrato del Rinascimento italiano, lo si sfigurava tuttavia grottescamente spogliandolo del suo singolare, incomparabile abbigliamento linguistico, per costringerlo negli angusti confini di una parlata comune; non se ne capiva l' organismo generale, l' allegoria oscura.[2]

Esso rimase sempre un enigma. Il bibliofilo riponeva, senza leggerlo, il prezioso volume, dopo aver dilettato il suo sguardo colle sue incisioni lascive; nel mondo degli eruditi o non si leggeva addirittura e se ne sogghignava furbescamente o si esaminava solo alla superficie e vi si scoprivano le più pazze cose di questo mondo: un manuale di architettura, un formulario massonico e altro di cosiffatto.

Due non lievi impedimenti arrestavano la curiosità e la ricerca: in primo luogo la novità della lingua che il Colonna aveva con insigne ardimento inventata; in secondo luogo la novità dell' allegoria con cui aveva ravvolta e colorita ogni cosa.

Ma le cose improvvisamente mutarono quando l' indagine divenne un po' più profonda e fu tentata una qualche comparazione; quella lingua e quell' allegoria non parvero più così nuove, così stravaganti; il Polifilo non rappresentò più uno sporadico ed isolato fenomeno di teratologia letteraria, ma si presentò come la conseguenza necessaria di cause cognite e definite. Non ebbe più un valoré assoluto, quello che della „Hypnerotomachia“ aveva detto il Tiraboschi: „Felice non dirò già chi giunge ad intenderla, ma solo chi ci sa dire in che lingua essa sia“.[3] Il Gnoli, a cui dobbiamo quel che di più notabile fu scritto sul sogno di Polifilo, ha molto giudiziosamente mostrato come un uomo di fantasia potente e di irresistibile audacia poteva naturalmente passare dallo stile boccaccesco e dal latino umanistico alla lingua dell' Hypneroto-

---

[1] Su Leonardo Crasso che fece pubblicare il sogno di Polifilo, cf. Biadego, op. cit., pagg. 703—8.

[2] Il Polifilo è stato molte volte edito in Francia. Si veda sulle edizioni apparse dal 1546 al 1811 quello che dice il più recente traduttore francese dell' Hypnerotomachia, Claudius Popelin, Le songe de Poliphile ou Hypnerotomachie de Frère F. Colonna, littéralement traduit pour la première fois, Paris, 1883, vol. I, pag. CCVI e sgg. Sulla fortuna dell' opera in Francia si consultino i parziali lavori del Dorez, Des origines et de la diffusion du „Songe de Poliphile“ in Revue des Biblioth. t. VI, 1896, pagg. 239 e sgg., del Toldo, L' arte italiana nell' opera di F. Rabelais in Archiv f. d. Studium d. neueren Sprach. u. Litt., 1898, pagg. 163 e sgg., del Thuasne, Rabelais et Francesco Colonna, nel volume Études sur Rabelais, Paris, 1904, pagg. 267 e sgg.

[3] Storia della lett. ital., Modena 1790, t. VI, pag. 889. Vedi il giudizio analogo dell' Augustinus riportato dal Popelin, op. cit., t. I, pag. CLXX.

machia[1]; il Popelin, l' Ephrussi, il Gnoli, il Fabbrini[2] sono riusciti a ravvisare nel nostro romanzo molti elementi allegorici attinti al Boccaccio ed a Dante.

Ciò portava nelle tenebre qualche raggio di luce, ma niente di più che qualche raggio. Il Fabbrini è costretto a dire (pag. 7): „L' allegoria è strana, non ha consistenza, nè unità" e non gli pare perciò il caso d' interpretarla; il Gnoli poi, che a ciò s' era accinto e s' era posto ad illustrare con alcuni fuggevoli cenni lo svolgimento allegorico nelle sue linee fondamentali, non riusci molto, io credo, a diradare le tenebre e lasciò dubbi gravi e contraddizioni evidenti.

Il Colonna che seppe fare apparire dinnanzi a Polifilo tanti meravigliosi edifici nel suo fantastico viaggio e con entusiasmo di artista e minuziosità di scienziato ce ne descrive l' unità, la simmetria, la precisione, e afferma più volte chiaramente che la vera virtù creatrice si manifesta nella compattezza della concezione essenziale,[3] ci presenterebbe poi nel suo poema una trama miseramente ingenua e spezzata; dei due libri, di cui l' opera è costituita, il secondo sarebbe, secondo il Gnoli, un' appiccicatura che non si collega armonicamente col primo, anzi talora è in opposizione con esso. Il Colonna ebbe invece, a mio avviso, un disegno fondamentale delineato e compiuto.

Il Gnoli esagera, d' altra parte, la sbrigliata fantasticità del poema. Egli dice:[4] „Polifilo ama il piacere, si compiace in un solitario raccoglimento d' immaginare tutto quello che di più bello, di più suntuoso, di più meraviglioso, di più prezioso, di più raro, possa creare fantasia umana e lo descrive, vi si adagia, vi si voltola dentro con voluttuoso compiacimento, aggiunge minuzie a minuzie, frasi a frasi, parole a parole con una prolissità che a noi riesce, starei per dire, disperabonda . . . . Dante descriveva i luoghi per collocarci le anime, dipingeva le persone per dimostrarne la natura morale. Polifilo descrive per descrivere, pel diletto di riprodurre e continuare e perpetuare le sensazioni piacevoli." Io sono certo che i futuri studi scemeranno di molto la portata di

[1] La lingua del Polifilo resta però sempre, anche con questo, una capricciosa individuale invenzione. All' idea d' una siffatta stranissima innovazione conduceva forse l' erronea opinione allora diffusa tra i dotti che dovuta in molta parte al genio personale dello scrittore fosse la lingua dei poeti più grandi; di Omero, di Dante. Lo crede ancora T. Tasso, op. cit., t. I, p. 259.

[2] Francesco Fabbrini, Indagini sul Polifilo, in Giorn. st. della lett. ital., XXXV, 1900, pagg. 1—31. I raccostamenti del Polifilo alla Commedia tentati dal F. non mi paiono tutti plausibili; altri se ne potrebbero sostituire interessanti e copiosi.

[3] Il Colonna dice (scelgo un es. tra i molti): „Ad lo architecto più se presta lo essere che il ben essere. Questo è che optimamente primo ad esso s' appartene lo solido disponere et nell' animo definire di la uniuersale fabrica che gli ornati li quali sono accessori al principale" Allievo entusiasta di Vitruvio, ai cui dettami fedelmente si attiene nelle sue costruzioni architettoniche, egli fa sua la definizione fondamentale del maestro: „Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus".

[4] Op. cit., pag. 277.

queste parole; e dove ora non si vede che scialacquo quasi orientale d' immagini e impeto cieco e bizzarro d' ingegnose fantasie, di particolari strani ed assurdi, si vedrà invece la tirannia di un pensiero troppo sottilmente ragionatore, si ammirerà l' ordine di una disposizione meditata e voluta, il rapporto delle parti al tutto, la proporzione quasi direi matematica; si riconoscerà che l' allegoria vi ha un dominio più ampio di quel che a primo aspetto non paia, tutto penetrando e sommettendo alla sua logica particolare.

Il Gnoli crede infine di potere stabilire, dopo tanto incerto fantasticare di critici, quale sia il concetto direttivo dell' opera e nota con insistenza come da tutto il volume, dai suoi simboli, dai suoi emblemi si sprigioni l' inno alla *πάντων τοκάς*, alla madre delle cose, alla Venere di Epicuro e di Lucrezio „la propagatrice dei secoli, la generatrice dell' universo, la dea Natura, avvolta nei riti misteriosi di Assiria e di Fenicia, d' Etruria e di Egitto".[1] Questo è, a primo aspetto, giusto ed inconfutabile; il libro, così com' è, appare senza dubbio animato da un' impetuosa fiamma di sensualità; mille segni evidenti e sicuri rivelano nell' autore un erotico temperamento.[2] Ma questo non basta per concludere che il Polifilo sia solamente il poema dei sensi. Se ci richiamiamo per un momento alla memoria il rozzo e sensuale Ameto, ch' è preso ad ogni istante da un fremito di voluttà e di desiderio alla vista delle ninfe divinamente leggiadre, vedremo come un autore, affine per molti aspetti al Colonna, possa affrontare e trattare un problema moralmente elevato in un lavoro apparentemente contrario ad ogni morale. Ed un intento morale c' è nel nostro poema non ipocritamente addossato al giocondo racconto, ma spontanemente fuso con esso; al Gnoli stesso non è sfuggito che la sensualità vi ha un non so che di religioso e di tragico.[3]

Il Colonna ci descrive sotto il velo dell' allegoria una battaglia. Non si pugna per raggiungere le più alte vette del pensiero e poter contemplare nella sua pienezza più fulgida la Sapienza, come interpretarono alcuni; non per conquistare e assimilarsela l' arte e la civiltà greco-romana idealizzata nell' entusiasmo di una rinascenza radiosa, come interpretarono altri; eccitatrice della battaglia, aspirazione persistente e suprema, premio della vittoria, è qui, come sempre, la donna. Ma inno più ardente e nello stesso tempo più puro non le fu innalzato mai. Senti che con un tumulto nuovo, indomito di passione esso l' avvolge, ne accende di voluttà la

[1] Op. cit., pag. 64.

[2] Lo confessa Polifilo stesso che dice il suo cuore „facilmente da uno dolcissimo sembiante seducto" e si stupisce, quando già ha collocato fermamente in Polia il suo sincero affetto, di sentirlo „quassare", alla contemplazione delle ninfe di Citera „da queste ineuitabile et parate insidie et impetuose uiolentie".

[3] Op. cit., pag. 64—5. „Al sorriso malizioso, al furbesco sghignazzamento del Boccaccio, sostituisce, pur tra le carezze della voluttà, un senso arcano di religione, un misticismo di sensualità, una malinconia lucreziana".

splendida corporea persona; e senti insieme che con purezza ingenua, con nuovo dolce stile, sale a circondarla di una mistica luce, a salutarla redentrice e purificatrice.[1]

L' opera è incorniciata in un sogno. È chiaro di quanto interesse, per ben comprendere il sogno stesso, sieno le circostanze in cui il poeta si addorme; di quanto vantaggio sia conoscere chi è il sognatore. Al principio dell' opera l' autore non dice che una cosa di sè: ch' egli è un amante infelice. La sua cara „lucubratrice Agrypnia", cioè l' insonnia, dopo essere stata a lungo con lui a discorrere e a consolarlo, lo lascia al sopraggiungere della notte, perchè trovi riposo e conforto in un sonno ristoratore. Ma questo non giunge che all' alba e per tutta la notte „abbandonato alle meditazioni di un amore unico et infelice", egli soffre e dolora domandandosi invano perchè mai debba mancare la reciprocità nell' amore. Ma dal secondo libro, come vedremo meglio parlandone particolarmente tra poco, noi possiamo attingere altri interessanti ragguagli e imparare come questa passione ora infelice ebbe già momenti più lieti.

Ora che cosa potrà sognare un amante non corrisposto addormentandosi dopo una notte piena di sospiri e di angosce? È naturale che nella concitazione del sogno gli riappaiano tutti i suoi tormenti, tutti i suoi incerti conati a partire dal momento che la sua donna gli è divenuta crudele; è logico ch' egli ponga quei tormenti e quei conati come base al giocondo e fantastico edificio della riconciliazione e del desiderio appagato; veda in altre parole avverarsi le sue speranze. Questo è appunto l' argomento del nostro sogno.

Il sogno incomincia ed il poeta si trova in una pianura verdeggiante tutta smaltata di fiori; non fiera, non voce, non figura umana; non si vede in quella calma impressionante, in quella festa

---

[1] L' opera non incomincia, nell' età delle dediche ampollose e delle spudorate adulazioni, coll' elogio di qualche potente: il Colonna non ha trovato più degno principe a cui offrirla che la sua „alta Imperatrice", la sua Polia. „La cui egregia conditione, et incredibile bellecia, et uenerande, et maxime uirtute, et costumi praeclarissimi, Sopra qualunque Nympha negli nostri saecoli principato tenendo, excessiuamente me hano dil tuo insigne Amore infiammato, arso et consumpto. Receui dunque di bellecie diffuso splendore, et di omni uenustate decoramento, e di inclyto aspecto conspicua, questo munusculo" Così si esprime l' autore dandoci con queste parole una prova non disprezzabile della reale esistenza di Polia e una prova inconfutabile del suo vero amore per lei. Notizie sicure sulla donna che il Colonna celebrò non abbiamo (Cf. Popelin, op. cit., pag. LXXXVIII e sgg.). Possiamo solo osservare che nel 1499, qaando l' opera uscì per le stampe, ella più non viveva: l' ultima pagina del volume porta due epitaffi in onore di lei; tra i brevi componimenti encomiastici che vanno innanzi al romanzo leggiamo in onore di lei questi versi di Andreas Maro Brixianus:

> O quae de cunctis foelix mortalibus una es
> Polia, quae vivis mortua, sed melius,
> Te dum Poliphilus somno iacet obrutus alto
> Pervigliare facit docta per ora virum.

di sole, creatura viva. Questo non simboleggia, come in molti altri poemi, la vita o la giovinezza; così credette il Fabbrini, osservando per di più che la mancanza delle fiere rappresenta la mancanza dei vizi.[1] Ma che cosa significherà d' altra parte la mancanza di uomini, di case, di suoni agresti particolarmente notata? Io credo invece vi si debba vedere l' amore tranquillo, concorde, radioso, estatico; quella solitudine e quel silenzio rappresentano assai bene il beato isolamento in cui, come il mistico, s' immerge anche spesso chi ama: ai suoi occhi ogni cosa, ogni essere, eccetto l' amata, scompare.[2]

Ma improvvisamente le scena si muta: alla lietezza e alla luce succedono la desolazione e la tenebra. Smarrita la sua via, l' autore capita in una selva aspra e buia, ove cerca inutilmente qualche sentiero che lo conduca lontano dai mostri e dalle paure; alberi variamente intricati gl' impediscono da ogni parte il cammino. Questa fu chiamata la selva dei vizi, ma ciò non è forse vero che in parte. Nel vecchio artificio allegorico della selva può celarsi lo scompiglio dell' anima all' improvviso abbandono: la luce che vien meno al poeta può essere la corrispondenza dell' affetto che viene interrotta. Una selva consimile ha nel „Labirinto d' amore" il Boccaccio, autore più d' ogni altro presente al Colonna. Vedremo tuttavia che nemmeno l' oscura selva di Dante è da questa del Polifilo interamente lontana.

Il primo episodio del romanzo, il passaggio dalla pianura gioconda alla selva dolorosa, indicherebbe dunque, secondo me, il passaggio da una condizione lieta d' amore ad una condizione triste; rappresenterebbe l' origine di un contrasto amoroso, ciò che il Colonna chiamò poeticamente una pugna. Egli annuncia infatti col titolo un' Hypnerotomachia, cioè, come fortunatamente c' insegna la traduzione italiana del titolo nella 2e edizione, „una pugna d' amore in sogno".[3] Polifilo, come vedremo, vincerà la battaglia; Polia, la donna che lo ha fatto tanto lungamente combattere, gli aprirà piena di amore le braccia ed egli toccherà la suprema beatitudine concessa a un amante. Allora, insieme, seduti presso il sepolcro di Adone, essi richiameranno alla memoria il loro primo incontro, le loro prime avventure ed il Colonna potrà così farci rivivere in quei ricordi tutto un curioso periodo della loro vita

[1] Op. cit., pag. 6.

[2] Il Caviceo nel suo „Peregrino" così commenta una parte del suo allegorico Eliso: „Il pratello florido sono le prime viste d' amor qual sono dilettevoli".

[3] L' immagine della lotta ritorna nel corso dell' opera. Polifilo sente in seguito ai sacrifizi della sacerdotessa di Venere più dolci, più amorose fiamme ardere nel suo seno (fol. p verso): „Et percio principiai euidentemente di cognoscere, et effectuosamente di presentire, quale gratie sono le ueneree, et di quanta efficacia ad gli terrigeni se prestano et quanto premio loetamente conseguino, chi per gli delitiosi regni intrepidamente militando, et nelle amorose pugne peruicaci, ad quelli peruengono". E Venere lo chiama (fol. z iii recto): „nostro Athleta".

d' amore che altrimenti resterebbe a noi sconosciuto; ci potrà far sapere da quali vicende fu preceduta la grande lotta.[1]

Facciamo una breve parentesi ed osserviamo che il titolo di „pugna d' amore in sogno" potrebbe essere molto acconciamente portato anche da quel celebre prontuario d' amore, a cui da taluno il Polifilo fu richiamato come a sua prima fonte, cioè il Roman de la Rose. Anzi il R. de la R. potrebbe così intitolarsi più opportunamente ancora del nostro poema, dappoichè un vero combattimento vi è sostanzialmente descritto con ordinati assalti e particolari tenzoni ed uccisioni ed agguati. Orbene nel vecchio libro francese Amore non raduna subito le sue schiere e prima che la pugna incominci succedono parecchi avvenimenti di una certa importanza: l' amante dapprima accolto con lieto viso è tosto con violenza respinto; riammesso in seguito nella dolce intimità di cui era stato privato, egli può finalmente, col possente aiuto di Venere, baciare la rosa desiderata. Non l' avesse mai fatto! Cominciano da quel momento i suoi guai; tra lui e la donna amata s' innalzano le mura di una fortezza ed egli dovrebbe rinunciare ad ogni speranza, se non lo aiutasse Amore guidando i suoi fedeli all' assalto.

Qualcosa di consimile risulta pure dai ricordi di Polia e di Polifilo, cioè dal 2° libro dell' Hypnerotomachia. Polia, nel cui animo ora regna il più immutabile affetto, si compiace nel dipingere coi più foschi colori la sua indifferenza e il suo orgoglio di un tempo. Ella ricorda che un giorno, stando sulla terrazza a fare asciugare al sole i suoi capelli d' oro, passò di là per caso Polifilo e subito (per conservare la similitudine adoperata da lei) egli si lasciò accalappiare come un uccelletto che per un po' di cibo cade dentro le reti o un pesciolino che morde all' amo ricurvo. Scoppiata a Treviso, ov' ella dimorava, una terribile pestilenza, anch' essa ne fu colpita; e per salvarsi, nel generale abbandono, si votò a Diana. Giunge il giorno della vestizione e Polifilo che può così, dopo un anno, avere la felicità di rivederla sente avvampare in tutta la forza la sua passione. Trovatala un giorno sola in chiesa, le manifesta con un trasporto lirico da commuovere i sassi tutto il suo animo;

---

[1] Queste prime vicende costituiscono il 2° libro. Pare che l' autore abbracciasse sotto l' idea di pugna tanto gli eventi narrati nel 1° libro quanto quelli narrati nel 2°; dice infatti parlando degli inizi della sua passione di non voler abbandonare per nulla l' „amoroso Agone" ed asserisce: „Sopra tutto mai al militante se appertene disperare et nella iniciata pugna deficere, perchè meglio è non principiare, che principiato hauendo, lassare lo incepto". Parlando però di Hypnerotomachia, di pugna d' amore in sogno, egli poteva soltanto alludere alla trama del primo libro; i fatti del secondo sono narrati come precedenti al sogno.

È naturale che Polia, la quale nella 2ª parte dell' opera, interrogata dalle ninfe, narra loro del suo avventuroso amore, parli non tanto alle ninfe quanto al lettore. Sarebbe assai strano che la seconda parte non fosse che la ripetizione della prima; nè possiamo credere ch' essa sia l' esposizione senza velo allegorico di ciò che allegoricamente è stato detto innanzi: allegorica è pure la seconda parte colle sue morti simboliche, coi suoi tempî di Venere,

ha per risposta un sorriso di disprezzo e di odio. La rivede il giorno seguente e le ripete coll' accento più disperato la sua ardente preghiera: la stessa indifferenza, la stessa freddezza glaciale che sconvolge, che uccide; il povero amante sente un terribile schianto e le cade morto dinnanzi. Polia fugge di là ed è trasportata da un turbine in un bosco ove vede i supplizi riservati alle crudeli in amore; agli insegnamenti che facilmente si desumono dalla visione, si aggiungono i consigli di un' esperta nutrice; ond' ella ritorna al tempio pentita e Polifilo risuscita tra le sue braccia.

Il sentimento che precede l' amore è qui, come nel Roman de la Rose, la pietà, benchè qui non si veda proprio come nell' antico romanzo l' allegorica persona di Pitié muovere in soccorso del disgraziato.

In entrambi i poemi, germogliato dalla compassione l' amore, la donna concede all' amante, sotto gli auspici di Venere, il primo pegno di affetto; là abbiamo l' intervento diretto di Dame Vénus, qui nel tempio della dea presiede al sacro atto solo la sacerdotessa di lei; alla sua presenza Polifilo e Polia assaporano la divina dolcezza del primo bacio.

Qui l' onda dei ricordi si arresta: i due amanti finiscono di narrare, come dice Polia, „le primizie del loro amore". La strana coincidenza da noi notata col R. de la R., qualunque sia il valore che si voglia dare al nostro raffronto, rende più sensibile, io credo, il significato di quel bacio; ci fa meglio sentire che in esso può essere rappresentata non la vittoria definitiva, come crede il Gnoli, ma l' origine della lotta.

Si capisce ora meglio che cosa il Colonna abbia voluto significare colla ridente pianura in cui si trova al cominciare del sogno. Ma perchè si smarrisce e capita dentro la selva? Perchè la sua donna, la sua Polia, in cui pure accesa da Venere arde la fiamma dell' amore, gli nega ad un tratto la sua benevolenza e si allontana da lui? Nel R. de la R. questo è chiaro. Quel bacio fu risaputo; la gente cominciò a mormorare ed i parenti impensieriti circondano di più severa sorveglianza la figliuola imprudente. Ma qui il poeta non ci dice nulla o almeno nulla di esplicito.

Si potrebbe pensare che nella donna che s' è lasciata trasportare per un istante dalla sorgente passione a gustare la voluttuosa tenerezza del bacio rinasca subito dopo formidabile, corrucciata, la forza momentaneamente assopita ma non vinta ancora del suo pudore. Una di quelle crisi violente che ci descrive il Colonna esaminando in lei il contrasto tra Diana e Venere, tra la castità e l' impulso erotico, potrebbe avere avuto per esito un ritorno alla prima dea. Ma nella realtà le cose sogliono procedere in modo molto diverso e, quel ch' è peggio, nulla nel poema servirebbe di appoggio all' ipotesi. L' autore non può non averci forniti gli elementi per penetrare l' enigma.

Giunto al termine del suo viaggio, Polifilo riceve da Venere il dono di quattro compagne: „la nimpha Enosina, la fanciulla

singulare Monori, la vigile Phrontida, la silente Critoa". Queste ninfe a lui si avvicinano e „affectuosamente" gli tolgono „le plebarie toge" rivestendolo „officiosamente di candida et lautiuscula ueste".[1] Questo tratto non è senza importanza. Accenna più volte Polifilo alla sordidezza del suo vestito e alla sua conseguente vergogna. Quando Venere gli era apparsa splendida fuori della spettacolosa fontana la sua felicità avrebbe dovuta essere piena, assoluta; a lui invece „supra tutte cose prestauasi displicibile, che tra tante coeleste et diue persone solo contemptibile et exotico, et degli decoti habiti atriti et frustrati, et di qualunque altra maniera dissimile istaua abiectissimo et pauperrimo".[2] Spiega altra volta siffatta sua abbiezione. Alla ninfa ignota che gl' inacerba l' interno fuoco eccessivo, rabbioso, terribile egli vorrebbe scoprire i suoi ardori, ma è costretto a rattenere „tutte queste feruide et graue agitatione et temerarii pensieri et lasciui e uiolenti appetiti" vedendosi „cun la [sua] toga sordida la quale ancora gli harpaguli delle mordice lapule nella selua infixi retineua". Al mio acuto lettore non è qui necessario un troppo lungo commento. Se Polifilo per potersi spogliare degli abiti lacerati nella selvaggia foresta doveva aspettare che il nuovo vestito terso, „officioso" gli fosse portato dalle ninfe che simboleggiano le virtù compagne d' un saldo, conscio, nobile amore, non è forse permesso il concluderne che nella selva egli s' era smarrito, perchè quelle virtù non aveva seco? Polia, il „diuo obiecto", accanto a cui Polifilo sente tutta la sua „disconuenentia" non deve indossar nuove vesti; a lei, nel chiudersi del romanzo, l' amante innalza un inno infocato cominciando con queste parole[3]: „Philareta Polia optatissima . . . . . Hogi mai excluso omni uulgare pensiculamento et omni turbido suspecto exploso . . . ."

È facile riscostruire ogni cosa. Polia, pur avendo dinnanzi alla sacerdotessa di Venere data ed avuta la promessa di un amore fedele, s' è dovuta convincere che nel suo giovine innamorato non c' era che capriccio istintivo, impulso materiale e volgare; s' è persuasa che nella passione di lui non c' era la forza, la serietà, l' elevatezza che assicurano la durabilità dell' affetto; e lo ha perciò abbandonato.

Questo si desume non da passi particolari soltanto, ma da tutto il racconto. Lo scopo di Polifilo nel suo avventuroso peregrinare è di sollevarsi sopra la cecità della passione istintiva e di assurgere ad una concezione più alta, più sicura, più filosofica dell' amore. Ciò esige la divina Polia, la sua dea tutelare. Essa vuole educarlo: sostituire in lui all' ebbrezza dei sensi il culto della pura bellezza, alla procella delle passioni la calma degli affetti. È caratteristico un episodio. Polifilo, assalito da un ardore irresistibile, vuol violentare Polia, la ninfa divina e pura, del cui amore è ormai

---

[1] Folio z iiii recto.
[2] Folio z ii verso.
[3] Folio F ii recto.

certo. Che cosa fa Polia? Gli oppone per liberarlo dalla violenza del senso l' atrocità degli effetti di un amore eccessivo; lo manda a contemplare il Poliandrio, il cimitero, ove mille pietose iscrizioni mostrano che i tempestosi amori hanno avuto un fine funesto.[1]

Polifilo è solo fra i terrori della selva, persuaso che ormai soltanto Dio lo può aiutare; onde rivoltosi colla più fervida delle preghiere a „Diespiter maximo, optimo et omnipotente et opitulo" è in un istante salvato e la foresta con tutte le sue paure sparisce. Lo stesso aiuto divino lo fa poco dopo arrivare anelante ed assetato ad un limpidissimo fiume.

L' allegoria è evidente. Dio soccorre, illuminandola colla sua grazia, la mente del giovane travolta dalla sventura; anzi questi potrebbe trovare in lui duraturo conforto ai suoi mali, spegnere la sua sete, indurre calma nell' agitato pensiero. Ma mentre egli sta portando col cavo della mano alle labbra riarse l' acqua ristoratrice, gli giunge alle „cauerniculate" orecchie un canto così melodioso, così affascinante che, disserrate inavvertitamente le dita, l' acqua gli ricade sul suolo ed egli sta ad ascoltare. E poi con una corsa affannosa insegue la soavità di quel canto; ma giunto ove gli era parso la prima volta di udirlo lo sente echeggiare in altra parte lontano e così altra volta ancora, inutilmente, disperatamente. In altre parole, l' infelice amante che in sulle prime ebbro ed istupidito dal dolore non sapeva dove dirigersi, come spezzare le tenebre invincibili e rimediare alla sua sorte iniqua e che poi liberato da un sovrumano soccorso avrebbe potuto trovare nei doni del cielo la guarigione più sicura e più piena, ora non più impedito da ostacoli, si lascia ingannare dalle illusioni e insegue in questo luogo e in quello delizie ingannevoli; egli spera di dimenticare così la sua pena e la causa della sua pena; ma il disinganno non potrebbe essere più amaro: ciò che da lontano gli pare soavità ed allegrezza in vicinanza dilegua. Rinuncia ormai alla sua vita grama e si getta sconfortato alla dolce ombra d' una grande quercia; un invincibile sonno s' impadronisce di lui e il sogno subito lo trasporta in regioni più belle. Ai suoi occhi si offre „tutta laeta di uiridura copiosamente adornata" una nuova terra composta di piacenti e lussureggianti colline ed un bosco di palme (si noti che la palma è l' „electo signo di uictoria") lo accoglie solitario, ma lieto.

Perchè questo sogno nel sogno? Ciò non è certamente senza significato: l' autore, che sin qui ha visti nel sogno sotto il velo allegorico avvenimenti reali, vuol forse segnare con questo il passaggio ad una narrazione interamente fantastica.

---

[1] La spiegazione sin qui accolta della trama romanzesca rendeva oltremodo curioso quest' episodio. L' Ephrussi (op. cit., pag. 518) lo chiama: „un des plus curieux ou plutôt des plus bizarres chapitres de l' Hypmerotomachie." Su questa scena per molti aspetti notevole ho messe insieme alcune osservazioni che vedranno forse presto la luce.

Il racconto vero s' inizia a questo momento. Polifilo erra in cerca di Polia, la ninfa ch' è oggetto del suo ardente amore e ch' egli non sa dove sia. La ricerca di Polia equivale par lui, come già dicemmo, alla ricerca del vero amore. Che cosa sia veramente questo amore che dominatore assoluto possiede i cieli stellati ed ardenti, la terra feconda ed altrice, il mare dalle onde risonanti, come possa un „homo terrigeno“ giungere a contemplare „le opere diuine e il thesoro della fermentosa Natura“, ecco il problema ch' egli deve risolvere.

In tre parti si può dividere la narrazione da questo punto alla fine. Sono tre magnifiche cantiche, distinte l' una dall' altra, che ricordano per più motivi le tre cantiche della Commedia. Alla terza, sfolgorio incessante di luci, di suoni, di danze, di trionfi, sarebbe adatto anche qui il nome di paradiso. Polia, come Beatrice, è in quest' ultima parte guida e maestra all' autore. Nelle due altre Polifilo è solo. Si va a poco a poco purificando, facendosi degno di Polia e del delizioso regno in cui abita.

Ardue, tenebrose, incomprensibili parvero ai critici le due prime parti; non si avvidero che alcuni elementi dell' una corrispondevano ad alcuni elementi dell' altra e che doveva questa corrisponsione essere la base d' ogni esegesi.

Polifilo capita dinnanzi ad un meraviglioso edificio. „A questo deserto loco pure auidamente uenuto, circumfuso de piacere inexcogitato de rimirare liberamente tanta insolentia de arte aedificatoria et immensa structura et stupenda eminentia me quietamente affermai.“ L' edifizio, superiore in altezza al monte Cillene, al Caucaso, all' Olimpo, chiude una strana valle stretta alle due parti da due montagne scoscese ed a picco. E innanzi tutto un basamento a colonnati con una porta splendida: esso si estende da una montagna all' altra in modo che per quella porta deve passare chiunque vuole entrar nella valle; su di quello un masso quadrangolare immenso, base di un' altissima piramide a gradini; sulla piramide un cubo, sormontato a sua volta da un obelisco arditissimo; sulla punta dell' obelisco è posta una base solida di oricalco su cui per un congegno speciale gira facilmente a tutti i venti una curiosa ed elegante figura. Esaminata attentamente e minutamente ogni cosa, considerate con diligenza alcune prodigiose opere ond' era ornata la piazza dinnanzi alla porta centrale, egli varca curioso la soglia, sperando di trovare là dentro la „ueneranda ara degli mysteriosi sacrifici et sacre fiamme, oueramente la statua dilla diuina Venere . . . . . et dil suo arcigero et sagittante filiolo“. Ma la sua impresa non ha esito lieto. Dopo pochi passi nel beato sacrario, quando dovrebbe vedere un più intenso splendore di luce, si trova circondato di tenebre e deve pensare al ritorno. Ma in quella vede raccapricciando avanzarsi nel buio un drago; è preso dalla paura e fugge all' impazzata, senza saper dove, per gli anditi oscuri, per i sotterranei intricati, per i confusi avvolgimenti del labirinto tenebroso; non un filo di luce; e, come già altra volta,

nel nuovo disperato pericolo si rivolge alla misericordia di Dio e invaso da un terror religioso si getta supplicante ai pie' di un altare: allora il tenebrore è solcato da un piccolo raggio di luce e Polifilo con esultanza risaluta in esso la vita e l' amore.

L' edificio fu diversamente interpretato dai critici. L' Ephrussi ci vide le meraviglie dell' arte antica, il Gnoli l' antichità, il Fabbrini l' arte. Quest' ultima opinione non ha nessun serio fondamento; le opinioni dell' Ephrussi e del Gnoli sono assai più speciose, ma non più vere. Il Colonna attribuisce l' insigne monumento a un antico: parla spesso con venerazione ed entusiasmo di Santa Antiquitate[1]: „Insaturabilmente dunque speculando mo una mo laltra bellissima et molosa opera, tacitamente diceua. Si gli fragmenti dilla sancta antiquitate et rupture et ruinamento et quodammodo le Scobe ne ducono in stupenda admiratione, et ad tanto oblectamento de mirarle, quanto farebbe la sua integritate?" Ed altra volta[2]: „O execrabile et sacrilega barbarie, come hai expoliabonda inuaso la più nobile parte dil pretioso thesoro et sacrario latino, et l' arte tanto dignificata, al presente infuscata da maledicta ignorantia perditamente offensa. La quale associata insieme cun la fremente, inexplebile et perfida auaritia, ha occoecato quella tanto summa et excellente parte, che Roma fece et sublime et uagabonda Imperatrice!" Ma questi ed altri passi non bastano a farci scoprire nell' edificio l' antichità o l' arte antica, come non bastano le innumerevoli costruzioni architettoniche per far considerare il „Polifilo" un manuale di architettura. Dappoichè il poeta che, secondo le esigenze del suo racconto allegorico, ideava lo strano edificio, era nel tempo stesso un umanista ardentissimo, un appassionato cultore ed evocator dell' antico, volendo quella sua curiosa invenzione attribuirla a qualcuno, era portato naturalmente ad attribuirla agli antichi. E allora come non sarebbe venuto inevitabile il confronto coi tempi suoi? Come avrebbe potuto, dal momento che se ne offriva così bene il destro, rinunciare alla voluttà di sciogliere un inno alato all' antica perfezione dell' arte? Tra le mille lodi non è altro che lode il dire a proposito del sacro tempio che la perfezione di tale arte è interamente scomparsa. Ma c' è altro più grave. Ammettendo ch' esso significhi l' arte antica o l' Antichità, quale logica connessione avrebbero i vari monumenti tra loro, qual nesso si potrebbe scoprire tra le varie parti dei singoli monumenti? Poichè non ci troviamo certo dinnanzi allo scapricciarsi libero e fantastico di uno spirito bizzarro, quando l' autore ci avverte che hanno un valore allegorico le stesse scalanature delle colonne.

Ravvisando nel tempio l' antichità o l' arte antica, il drago doveva divenire necessariamente simbolo della barbarie, come crede l' Ephrussi, o del pregiudizio, come crede il Gnoli.

---

[1] Folio d ii recto.
[2] Folio b iiii recto.

Prima di esporre in proposito la nostra opinione vediamo che cosa si narra nella seconda parte. Scampato alle ingorde fauci del drago Polifilo riesce, seguendo il raggio di luce apparsogli per aiuto divino, in una nuova patria sommamente tranquilla e dilettosa ove infinita è la varietà delle erbe e degli alberi, infinitamente vario il colorito dei fiori, ove è soave e perpetuo il canto degli uccelli e dell' acque. Ivi cinque ninfe, portanti il nome greco dei cinque sensi, gli vengono festevoli incontro, lo allietano colla loro compagnia e, conducendolo insieme con esse dapprima in uno splendido bagno e poi ad un suntuoso banchetto presso la loro regina Eleuterilide, lo liberano da ogni tristezza. Polifilo dopo aver passato nella reggia di Eleuterilide ore di gaudio supremo, riceve da essa partendo due preziosissime guide: Logistica e Thelemia; è coll' aiuto di queste nuove compagne ch' egli può finalmente conoscere le altissime verità a cui aveva prima cercato invano di giungere e, penetrata l' essenza della vita, spingersi colla filosofica riflessione fino al mistero divino, all' imperscrutabile.

Va ancora osservato, prima di concludere, il ponte per cui Polifilo passa dal misterioso tempio e dal labirinto tenebroso alla campagna incantevole, ampia, ricca, feconda, rifugio rasserenatore della sua mente agitata. Sui parapetti, in dadi d' una pietra tale da simboleggiar la pazienza, sono scolpiti dei geroglifici che esortano alla pazienza il passante. Dall' una parte: „Patientia est ornamentum, custodia et protectio vitae"; dall' altra: „Semper festina tarde".

Non avendo Polifilo seguito questo precetto, il tentativo narrato nella prima parte fu vano; seguendolo, Polifilo riesce nella seconda alla meta.

L' infelice s' era illuso di poter pervenire d' un tratto alla risoluzione del suo problema e s' era volto interamente, coll' intelletto ancora sconvolto dalla sciagura, alla filosofica meditazione. Questo motivo nobilissimo del chiedere scampo agli studi dalla selva del dolore non riesce certamente nuovo ai conoscitori dei nostri allegoristi più antichi. Polifilo si avvicina con entusiasmo all' edificio della Sapienza. Così possiamo chiamarlo. L' altezza vertiginosa a cui esso si spinge, l' infinito succedersi dei gradini nella piramide fanno naturalmente pensare al sapere umano che tocca prodigiose altezze e le tocca procedendo a gradi. Dal basamento quadrangolare, nella sua parte anteriore, sporge una testa di Medusa spaventevole e fiera; ma chi superando ogni paura, arrampicandosi su pei serpenti che ne costituiscon le chiome, passi per la bocca e penetri nell' interno, vi troverà rischiarata sempre da una perenne luce la scala che conduce fino alla superficie del cubo sormontato dall' obelisco. Così anche il sapere guida i suoi valorosi seguaci per ardue vie alle visioni più splendide.

L' immenso, arduo monumento rappresentatore della sapienza offre nel suo aspetto esteriore coi simboli delle verità più notabili

tutta una concezione della vita e del mondo; la prima concezione a cui assurge il povero amante.

Non manca l' affermazione di un principio divino: l' obelisco è dedicato al Sole. Ma in alto, sulla vetta estrema dell' obelisco, sulla sommità della „superexcellente fabbrica", già abbiamo detto che gira al vento una strana figura. Ella ha le vesti svolazzanti, è alata come se stesse per spiccare il volo; tiene inchinato verso la terra un corno dell' abbondanza e il volto bellissimo e grazioso un po' piegato dalla parte delle ali. Il suo occipite, ovverossia la „sua cranea nudata et quasi depilata" e il fragore enorme ch' essa produce girando, quale non s' intese mai nel tesoro di Roma, ci dicono ch' essa è la Fortuna.

Sul basamento della piramide, nella facciata anteriore, è rappresentata una gigantomachia. Il Colonna, non per pura voluttà d' artista, si sofferma a descrivere con tanto amore tutta la tragica varietà del conflitto, da porci vivi dinnanzi alla fantasia i combattenti che „tra le multiplice macchine bellice e loetale manifestano gli robusti membri et gli tuberati musculi, dauano agli occhi de uidere l' officio degli ossi et le cauature oue gli duri nerui traheuano". Nella scultura, collocata in luogo così cospicuo, è racchiusa un' altra verità filosofica: la lotta eterna a cui in sostanza si riduce la vita.

Fondamentale è pure il concetto della splendida porta dedicata a Venere e ad Amore: il fermentare della misteriosa natura, l' attrazione irresistibile tra i sessi; tutto in esso ce lo dice chiaramente, inconfutabilmente. Non so come il Gnoli ci veda rappresentata l' antica letteratura. I suoi simboli sono per lo più non solo chiari, ma diafani. Nei modi più vari, da ogni lato i più vari trofei simboleggiano le vittorie, le potenze, i trionfi che avevano costretto Giove altitonante a mutare la propria persona e a far morire di gioia i mortali; stupende sculture hanno per argomento la fanciullezza di amore e le avventure erotiche di Febo; si vede invasa dalla voluttà l' aquila che porta a Giove il bellissimo Ganimede; si vede Giove succhiare le larghe gonfie mammelle della capra Amaltea; si vede la ninfa che tiene due torce di cui l' una spenta volta verso la terra, l' altra accesa diretta verso il sole. I particolari più minuti sono indirizzati al medesimo scopo e noi leggiamo ad es. stupefatti il motivo per cui le colonne della porta erano „canaliculate cum XXIIII strie per una; ma dille tre parti una era rudentata la inferiore . . . . ." — perchè — „gli periti antiqui patri al sexo femineo maiore parte di cauatura attribuiuano che al mascolo il rudentato perchè quella lubrica natura excede la uirile in lasciuia". Continuando, l' autore vede nelle volute dei capitelli „la ritorta capillatura et ornato muliebre".

Il dominio sui mortali di una potenza mutabile e capricciosa, la persistenza della lotta nella natura, l' eterno rifiorir della vita per virtù dell' amore, ecco i primi risultamenti della sua indagine. Notiamo che il terzo principio, l' eterno ed invincibile potere di

Amore, è quello su cui egli si ferma con special compiacenza facendone il centro del maestoso edificio.

L' autore, venuto il momento di parlar della porta, fa una lunga parentesi. Dinnanzi alla porta straordinaria si estende una piazza quadrata di trenta passi di diametro ed ivi egli vede un prodigioso cavallo, a cui molti ragazzi tentano inutilmente di tenersi in groppa, un elefante con un obelisco sul dorso e un colosso giacente. Queste tre figure allegoriche sono qui tenute insieme sicuramente da un solo concetto unificatore; per di più esse non si riallacciano alla concezione generale dell' edificio, come potrebbe far credere chi dicesse semplicemente, come dice il Gnoli, ch' esse gli stanno dinnanzi; ma si riallacciano invece alla concezione particolare della porta, come ci prova il fatto che l' autore ce ne parla a mo' di parentesi quando dovrebbe invece discorrere della porta stessa. E siccome nelle menzionate figure ritroveremo, come nella porta, concetti relativi all' amore, ne deriva, io credo, che, come ho interpretato più sopra, al problema del-l' amore non è dedicato l' intero edificio, ma solo la porta, la parte più importante di esso.

Il cavallo è alato, di bronzo, d' una grandezza immensa, colla testa libera, senza freno, con due piccole orecchie, l' una sporta in avanti, l' altra indietro. Un gran numero di fanciulli si sforza di restargli sul dorso, ma inutilmente: tutti ne cadono tristi per la rapidità e la durezza dell' andatura, mentre pare intenzione del misterioso corsiero introdurli nella grande porta di cui abbiamo parlato. Quale potrà essere il senso riposto del simbolo? Se sulla sua fronte non fu scritto a caso il vocabolo *Γενεά*, se la sua irrequietezza impetuosa ed il fremito da cui paiono prese le sue carni sono in qualche misura significativi, io credo ch' esso debba rappresentare l' istinto sensuale, sfrenato, avido, tempestoso. Nella „Cerva bianca" la sfrenata impetuosità dell' istinto è personificata in un dio che vien contrapposto ad amore ed è perciò detto grecamente Antero: nel suo regno dimorano lamentosi tutti quelli che si lasciarono trasportare dalla passione cieca; ad essi è precluso inesorabilmente il vero soggiorno di Amore. E così nella visione di Polifilo quelli che dal furioso cavallo son trasportati cadono giù dalla sua groppa, proprio a pochi passi dal luogo in cui vorrebbero entrare; la fantasia del nostro autore ha mutati gli uomini in fanciulli e spicca così più vivamente l' indomabilità del cavallo e l' incapacità dei cavalcatori. Il Colonna non fa dello sfrenato istinto un dio nuovo; ma imbarazzato egli pure si leva d' impiccio dedicando il cavallo agli „dei ambigui". Il Fregoso insiste sui danni terribili cagionati da Antero; qui il corsiero è chiamato „equus infaelicitatis". La mia interpretazione trova sostegno in altri fatti. Il basamento, su cui s' innalza il cavallo ha ai lati delle sculture. A destra un coro di uomini e di giovinette, gli uni e le altre con due visi, di cui quello davanti ride e quello dietro piange; le danze sono intrecciate in modo che sempre

ad un viso giocondo si trovi di fronte un viso triste. Dall' altra parte molti giovani raccolgono, tra l' erbe e gli arbusti, dei fiori che graziose ninfe loro rapiscono folleggiando e scherzando giocondamente. Sotto la prima scultura è scritto Tempus, sotto la seconda Amissio. Il Colonna, sviluppando abbastanza bene il concetto, ha continuato a mostrare i funesti effetti dell' istinto cieco e ribelle. È per sua colpa che il tempo diventa agli amanti un costante alternarsi di lotte e di dolori; mentre d' altra parte è anche per colpa sua che l' amore è presto finito ed ha la durata di un fiore.

Agli occhi di Polifilo si offre il colosso giacente: è di ammirabile grandezza „cun li piedi senza solea excauati et tutte le tibie peruie et uacue". Penetrato per la vuota bocca giù fino in fondo allo stomaco, ammira tutte le parti interiori del corpo umano e legge su ciascuna di esse in caldaico, in greco e in latino, i nomi degli elementi onde i differenti organi son costituiti, delle malattie cui sono soggetti e delle cure con cui possono esser guariti. Là dentro egli potè, contemplando il cuore, leggere come si generano i sospiri d' amore e vedere ove questi fa le sue crudeli ferite. Polifilo, che vuol conoscere veramente che cosa sia Amore, lo ha indagato nella sua forma più primitiva e più rozza, l' istinto, ed ha veduto che all' amore l' istinto cieco non guida; ora è passato ad esaminare quel mirabile organismo umano in cui la fiamma dell' amore si accende; ha studiato il colosso giacente, cioè l' uomo ridotto alla materia sola, ad un complesso di sapienti congegni, privo dell' „os sublime" segno della superiorità intelligente; ed ha veduto che anch' esso rimane fuori del sacro tempio, che cioè per l' amore vero la semplice materia, il solo corpo non basta.

Esaminato l' istinto bestiale, studiata anatomicamente la figura umana, che rimaneva a fare? indagare lo spirito. Qui la rappresentazione allegorica diveniva necessariamente più difficile. Uscito dal colosso, in cui solo restavano gl' interni visceri, entra nell' interno dell' elefante enorme che ha l' obelisco sul dorso: il „monstro" era „exuiscerato". Nell' interno di esso, su due sepolcri identici, sono scolpite in pietra nerissima le immagini nude di un re e di una regina, assai probabilmente il Senso e l' Intelligenza. Il re è nella parte posteriore, la regina verso la testa. Il primo tiene nella mano destra uno scettro, nella sinistra uno scudo in forma di ossa di testa di cavallo, (si pensi al senso recondito del cavallo già esaminato) su cui sono scritte le seguenti parole: „Nudus essem bestia ni me texisset", parole che convengono perfettamente al senso che trova appunto nella parte bestiale e corporea come il suo abbigliamento, la sua forma. La seconda indica colla destra lo spazio dietro le sue spalle e colla sinistra tiene una tabella che porta questa iscrizione: „Quisquis es quantumcunque libuerit huius thesauri sume . Aufer caput, corpus ne tangito".

Queste parole riescono oscure a Polifilo. Le capirà solo più tardi quando avrà ricuperata la lucidità del proprio ragionamento e Logistica gli spiegherà, da lui interrogata, che la regina addita

la testa dell' elefante, affinchè si badi al paramento di bronzo che da essa pende colle parole *πόνος καὶ εὐφυΐα,* lavoro ed ingegno; il motto della regina invita a lasciare „el marcescente ocio, significato per il corpatio" e ad affaticarsi con „industria". Si avrà così un tesoro.[1]

L' immane monumento non fornisce utili consigli allo scrutatore coi soli singoli motti, ma col suo stesso complesso. Il Colonna, dicendoci che l' elefante sostiene un obelisco, fa una curiosa osservazione: „nulla può esser solido e durabile sopra il uuoto".

Così Polifilo, prima ancora di entrare dentro la porta, viene acquistando a poco a poco intorno all' amore, i più importanti concetti fondamentali: che non basta il brutale istinto, non basta la materia, ma ci vuole colla materia lo spirito. In quella che noi abbiamo chiamata seconda cantica, si racconta appunto come Polifilo, prima di giungere al regno di Venere, acquistasse la pienezza della vita fisica, cioè la piena gagliardia del senso, e la pienezza della vita morale, cioè la forza e la libertà della ragione e del volere.

Varcando la soglia del sacrario Polifilo sperava, come dicemmo, di potere osservare i misteri della grande dea. Vede invece rappresentati sulle pareti e sulla volta nella prima parte del tempio i soggetti più disparati, ove non manca talora la voluttà, ma non scarseggiano i motivi artistici che non hanno nulla a che fare con essa. In quelle „gratiose historie", come il Colonna le chiama, si deve forse ravvisare l' antica letteratura. L' eruditissimo umanista che ha imbevuto tutto il suo poema di spiriti classici, che vi profonde a piene mani il tesoro della mitologia greca e romana a pochi altri autori meglio nota che a lui, che (come disse così bene il Gnoli) risolvendo per conto suo l' antica questione della lingua ebbe la pazza audacia di „aprire alla lingua italiana le vene, farne uscir tutto il sangue e versarvi dentro sangue latino corroborato da un po' di greco", era troppo giusto che assegnasse all' antica letteratura un posto insigne nella via del sapere; tanto più che in nessuna letteratura il problema dell' amore era stato così meravigliosamente agitato e risolto. La vista di tutte quelle cose leggiadre lo rende estatico di ammirazione ed è quindi grandissimo il suo dolore quando vede all' improvviso venir meno ogni luce.

Nel drago che assale Polifilo smarrito nel buio, quando volessi contentarmi di pure ipotesi, potrei anch' io, come altri ci vide la barbarie ed il pregiudizio, vedere, in rapporto all' idea della sapienza contenuta nel complesso dell' edificio, l' errore od altro di cosiffatto. Ma altro ci suggerisce lo stesso autore. Logistica conduce Polifilo a contemplare un bizzarro labirinto, allegoria della

---

[1] Non sfuggirà certo al lettore quanto bene si accordi colla nostra interpretazione generale questo rivolgersi del peregrino a Logistica intorno a questo che aveva visto nella sua prima avventura.

vita umana. Le vie vi sono navigabili; le navicelle che le solcano, tutte le volte che hanno percorse sette circonvoluzioni ugualmente distanti l' una dall' altra, arrivano ad una torre; sono sette le torri qua e là disseminate a cui i naviganti possono pervenire. Sono così simboleggiate, io credo, le varie età della vita. Ma „il danno extremo che sortiscono gli introeunti questo è che in quella specula centrica nel patore hiato del suo ingresso uno mortifero draco uoracissimo et inuisibile dimora, Et questo e dannosissimo in una parte, et nellaltra quiete, non lo potere uidere, et extremo terribile non lo poter uitare. Il quale et nel ingresso et nel progresso doue lui a caso e statuito uole, deuora gl' introgressi[1]". Questo drago divoratore è certamente il destino fatale che tronca il cammino della vita, che impedisce all' uomo di giungere alle varie torri e di sparire infine nell' abisso della torre centrale.[2] È desso, assai probabilmente, il drago che assalì il nostro amante. Lo prova lo stupore altissimo delle ninfe e di Eleuterilide nel sentire che Polifilo scampò alle sue fanci: "Et come il funesto et horribile dracone hai tu euaso? Et come trouasti di quelle odiose tenebre et caeche cauerne exito? ..... rari, anci rarissimi per tale uia quiui ualeno aduentare. Hora poscia che ad mi la capillosa fortuna tua te trae quiui incolume destinato, consentaneo iudico che non per qualunque obstante ti debbo denegare pero la mia benigna gratia .....". Il pericolo corso da Polifilo fu dunque più grave di quello immaginato dai critici. L' angoscia del cuore, la tensione eccessiva d' una parte sola delle interiori energie nell' entusiastico indefesso lavoro del pensiero, lo sgomento e la disperazione per l' insuccesso (il mancar della luce), lo hanno portato al termine della vita. Si capisce ora, perchè in seno alla natura, nella serena vita della campagna fertile e lieta, egli si senta rinascere; si capisce ora lo strano alimento che alla mensa di Eleuterilide, dai sensi al servigio dell' intelletto, gli è ammannito per primo. Vale la pena conoscerlo[3]: „Quanto io accuratamente coniecturare ualeua, era una opifera compositione et praeoptima, di rasura corni cioe de unicornio, Cum gli dui sandali, Margarite trite nellaqua ardente al foco ignite, et in quella extincte fina allultimo recisamento, Manna, Nuclei Pinei et aqua rosacea, mosco, oro macinato molto pretiosamente composito et ponderato, et cum finissimo Zacharo et amylo streto in morselli. Di questo ne dette due prehense cum moderato intervallo, et sencia potione per ciascuno, Cibo di prohibere omni obstinata febre, et excludere qualunque trista lassitudine".

---

[1] Folio h iii recto.

[2] Questa nuova rappresentazione della vita, suggerita dalle nuove circostanze in cui l' amante s' è venuto a trovare, corrisponde alla gigantomachia già veduta, simbolo ispirato dalle condizioni sue antiche. Così all' obelisco dedicato al Sole vien qui sostituito l' obelisco „Divinae infinitaeque Trinitati unius essentiae".

[3] Folio g ii verso.

Il nuovo regno in cui Polifilo è giunto è il regno della Natura. Uscendo dalla terra che gli aveva largita con liberalità regale una nuova vita egli volgerà indietro lo sguardo e leggerà in distanza le parole *ὁ τῆς φύσεως ὄλβος*. Tutta questa parte del romanzo meriterebbe d' essere minutamente considerata: in essa il Colonna si rivela spesso artista sincero e degnissimo e pensatore non umile. Domina tutto il lungo episodio una stupenda figura di regina fastosa, di fata ricca e benefica: Eleuterilide. Non è la Natura come potrebbero far credere le mie precedenti parole: è la libera ragione. La ragione umana può coll' aiuto dei sensi, può cioè Eleuterilide colle cinque ninfe che le sono soggette strappare alla natura tutti i suoi infiniti tesori e prodigarli all' uomo perchè lo faccian felice. Eleuterilide trattiene Polifilo al più prodigioso banchetto che mai abbia concepito la fantasia di un mortale. Chiariscono ottimamente il significato della regina le ninfe che ad essa conducono, quelle che ne sorvegliano la reggia, quelle che da essa ottiene per compagne Polifilo; ma non è inutile particolare l' incomparabile diamante ch' ella porta sul petto, appeso alla ricca collana. È in esso scolpita l' immagine di Giove coronato in trono; sono ai suoi piedi fulminati i giganti; il dio tiene nella sinistra una fiamma ardente, nella destra un corno dell' abbondanza.

Le due giovani guide conducono il poeta alle tre antichissime porte della gloria di Dio, della gloria del mondo e della madre di Amore; in altre parole, egli nobilitato e rafforzato, libero e saggio non vede più nella vita lo scompiglio ed il caos; vede stendersi, nitide dinnanzi al suo sguardo le vie della vita e sta in lui il trascegliere. Egli sceglie quella a cui più potentemente lo traevano i bisogni del cuore, le tendenze della sua natura. Portato un tempo dal cieco istinto nel dominio di Amore, entra ora con un libero atto di volontà nel suo regno.

Ivi gli si fa guida una ninfa ch' egli vede staccarsi da un gruppo di giovani e venire verso di lui con una face nella mano sinistra. Aveva appena gettato lo sguardo sulla sua meravigliosa bellezza ch' ella gli sembrò fosse Polia; ebbe un istante d' incertezza e poi un istante di delusione: non era lei, era impossibile; ma subito dopo ritornò a dubitare. Eppure era veramente Polia, sebbene nascondeva il suo nome. È una situazione stranissima che sorprende il lettore. Il poeta che l' amò di amore unico e disperato, che nel suo lungo viaggio di redenzione fu confortato sempre dall' immagine di lei, che la chiamò con lirico entusiasmo nei suoi momenti più gravi, ora che se la vede dinnanzi e si sente chiamare per nome, non riesce a riconoscerla e dubita. E mentre ella lo guida a contemplare i misteri trionfali e gli fa vedere le donne che furono care a Giove e agli dei e l' innumerevole folla degli amanti più celebri e il trionfo di Vertumna e di Pomona intorno all' altare sacro, egli sente crescere nel suo cuore più forte, più impetuosa, più terribile la passione per lei che non riconosce ancora. Come si spiegherà tutto cio? A quelli che come

il Popelin e l' Ephrussi, sostenevano che Polia era simbolo dell' antichità e si ricollegava al greco πολιός (canuto), il Gnoli adduce come prima prova del loro errore il modo con cui avviene nel regno di Venere l' incontro di lei con Polifilo. „Che senso avrebbe" — egli si domanda — „dubitare continuamente se essa fosse Polia o non fosse? Come rimanere incerti se l' antichità sia o non sia l' antichità? Ma il dubbio conviene perfettamente alla sapienza, alla verità, che egli cerca affannosamente e spera di averla trovata e dubita se essa sia o non sia, finchè gli si rivela chiaramente e l' abbraccia".[1] Ma l' episodio che il Gnoli mette a base della sua interpretazione si può spiegare ben altrimenti ricordando chi è Polia o, per meglio dire, chi è stata. Ella un giorno aveva spezzato un amore non degno o non abbastanza degno e aveva gettato il povero amante in una selva di dolore e di pianto. Non lo dimenticò però mai; lo seguì desiosamente collo sguardo nella sua ascensione generosa e di nuovo gli si presentò quando quegli ebbe toccata la vetta. Ma non era come la Polia d' un tempo; essa era più severa e più grave e Polifilo, osservando quella sua dignità e quel suo riserbo, doveva domandarsi a ragione se era Polia veramente che a lui ritornava. La Polia, di cui aveva sognato tante volte il ritorno, che gli era tante volte apparsa alla fantasia nei silenzi, tra le ruine, tra le tenebre, era quella che aveva veduta lieta, accesa dal divino entusiasmo d' amore, nell' ebbrezza del bacio. E così appunto si rivelerà a Polifilo la sua donna. Fattagli comprendere tutta la religiosa solennità dell' amore, ella gli si rivelerà finalmente quando nel prodigioso tempio, spenta da Polifilo nella sacra cisterna la face, dopo un succedersi minuzioso di cerimonie, alla presenza della sacerdotessa, gli darà abbracciandolo il bacio desiderato.

Ci avviciniamo alla fine.[2] Saliti sulla piccola nave di Amore i due amanti arrivano all' isola di Venere; e là Polifilo, lacerata la mistica cortina, vede apparire nella sua splendente nudità la dea madre.

E così nel sogno egli vede avverarsi il suo antico sogno. Già infinite volte la sua anima, liberandosi col volo ardito dalle intollerabili miserie, si era dovuta innalzare alla presenza di Venere. Nel tramortimento famoso, di cui abbiamo parlato, che segna il momento in cui l' angoscia del povero amante diventa più atroce,

[1] Per escludere che Polia fosse simbolo dell' antichità si poteva ricordare il contegno di Polifilo nell' antico bellissimo tempio ove Polia spegne la sua simbolica face. L' amante è interamente attratto dalla corporea bellezza dell' amata e non può più osservare debitamente le singole parti dell' edificio. Domanda venia al lettore di non avere „perscripto omni particula condecente".

[2] Non del libro, naturalmente, ma della nostra rapidissima trattazione. La natura del presente lavoro non mi permette di fermarmi sui singoli punti; è l' organismo generale dell' opera ch' io qui mi son proposto di porre in luce. M' auguro che all' Hypnerotomachia qualche critico prudente e profondo, alieno da facili entusiasmi e da più facili disprezzi, dedichi finalmente quello studio largo ed intero ch' essa realmente si merita.

la sua anima era fuggita in alto dinnanzi alla dea: Amore l' aveva colpita col suo dardo, aveva pure colpito col suo dardo l' effigie di Polia: all' anima pellegrina erano state rivelate verità misteriose. È questo il più forte argomento che il Gnoli adduce per dimostrare la sconnessione tra il primo libro e il secondo. Quel migrare dell' anima, cui nel secondo libro si accenna con pochissimi tratti, è, secondo lui, il nucleo da cui la visione totale si svolse; il secondo libro sarebbe stato composto innanzi al primo e destinato a stare da solo e sarebbe poi venuto in animo al Colonna di allargare la visione avuta nel tramortimento in più ampio lavoro.

Il ragionamento cade, secondo me, se ci domandiamo che cosa possa significare questo volare dell' anima alla presenza della dea. È in tal modo espressa allegoricamente la speranza di vedere i propri voti esauditi e quante volte nel travaglioso mare di amore l' amante sogna di avere già toccata la riva, d' essere corrisposto e felice!

Venere appare dunque agli amanti e col suo apparire il Colonna dovrebbe chiudere il libro se si fosse proposto solamente l' esaltazione di lei. Ma abbiamo veduto che altro si è proposto il poeta. E dopo le molte pagine bollenti di lascivia, da cui potrebbe taluno essere tratto in inganno, egli ha un tocco della cui importanza non si può dubitare: Venere dà come compagne ai due amanti parecchie ninfe, esse simboleggiano le virtù che conservano la fedeltà nell' amore. Già l' abbiamo notato. Questo particolare è più che notabile se si collega con quanto abbiamo detto dinanzi. Il Colonna non poteva trascurarlo. Tra l' amore puramente impulsivo e volgare e l' amore cosciente ed elevato differenza più sostanziale non ci poteva additare il poeta: il primo è effimero, il secondo duraturo.

Primo a sostenere che il quadro generale del Polifilo fu tratto dal R. de la R. fu l' Ephrussi.[1] Egli ha però un grave torto, quello di non aver letto il Polifilo, benchè ne discorra in un centinaio di pagine; e un altro anche più grave, quello di non aver letto il R. de la R. Quanto al nostro romanzo, ad es., egli confonde la chiesa in cui l' amante momentaneamente muore col tempio di Venere, teatro a fatti diversi; quanto al romanzo francese egli mette nientemeno che Faux-Semblant insieme con Jalousie e Male-Bouche tra i difensori di Bel-Acueil. Questo fa sì ch' egli o si tiene sulle generali, e in tal caso i suoi raffronti non hanno alcun interesse, o scende ai particolari, e allora i suoi raffronti sono sbagliati. Egli giunge all' enormità di osservare (e ciò perche egli è saltato con troppa premura alle ultime pagine) che i due romanzi

---

[1] Op. cit., pag. 403. Egli dice della forma romanzesca data al romanzo: „Elle est empruntée évidemment à un des poèmes français les plus populaires du moyen-âge, au Roman de la Rose. Une courte comparaison entre les deux œuvres ne permet aucun doute sur cette filiation". Il La Fontaine, (Œuvres p. p. H. Regnier, Paris 1892, t. VIII, pag. 240), cita il Sogno di Polifilo tra il Roman de la Rose e il Sogno di Scipione.

hanno una fine diversa „Le poursuivant de la Rose cueille enfin la fleur tant désirée, tandis que Polia se dérobe à l'étreinte de son malheureux amant". Questo basta a dimostrare che almeno un terzo dell' opera gli era ignoto.[1] Eppure la tesi dell' Ephrussi può essere per altra via sostenuta. Abbiamo visto che tra i due libri un curioso raffronto era possibile; ora dirò più risolutamente ch' esso è doveroso. Non solo si ha in entrambi l' intervento (diretto o indiretto) di Venere ed è in entrambi il bacio origine della lotta; in tutti e due i romanzi una vecchia assai esperta nelle cose d' amore addottrina la giovinetta affidata alle sue cure; la Nutrice del Polifilo e la Vieille del R. de la R. seguono nel loro lungo discorso la stessa via dimostrando che all' impulso di natura non si può far resistenza e che inevitabile giunge nei ribelli il pentimento più atroce. Identica è la scena culminante del libro. La metafora del santuario adottata da Jean riceve nell' Hypnerotomachio lo sviluppo più splendido. Jean si era inginocchiato devotamente dinnanzi al „biau sainctuaire honorable" e Polifilo si pone anch' esso in ginocchio tutto pieno di ardor religioso. Ai „deus biaus pilerés" tra cui si stende „la cortine | Qui les reliques encortine" corrispondono le „columne" di smeraldo e di zaffiro, sostegno alla „velacea cortinetta"; Bel-Accueil appare preoccupato e pauroso,[2] Polia si mostra quasi contristata.[3]

Riscontri letterali nella stranissima prosa del Colonna non è facile rinvenire. Lascio decidere al lettore se questo passo si debba ricondurre al R. de la R. o non piuttosto ad una delle fonti principali del Polifilo: il Boccaccio.

| Polif. | Ameto. | R. de la R. |
|---|---|---|
| „La sacra maiestate dilla Regina (Eleuterilide) si pose una sumptuosissima inuestitura belluata di purpurante uillito cherneo per tutto contesto di multiplice auicule et altri animaletti fronde et fiori . . . ." | „. . . vestita di sottilissimo drappo sanguineo seminato di piccoli uccelletti d'oro, composto dalle mani turche . . ." | . . . avoit robes de floretes,<br>Fete par fines amoretes,<br>A losenges, à escuciaus<br>A oiselés, à lionciaux;<br>Et à bestes et à liépars<br>Fu la robe de toutes pars<br>Portraite, et ovrée de flors. |

Se ben si guarda non è senza peso la candidatura del R. de la R. Le vesti del Colonna e del Boccaccio hanno in comune un solo elemento notevole estraneo al R. de la R., il colore. Ma il

[1] L' immagine della ninfa si risolve bensì nell' aria come un vapore profumato d'ambra e di muschio, ma questo discioglimento è dovuto al discioglimento dal sonno e del sogno. La fine dell' avventura, corrispondente all' episodio che chiude il romanzo di J. de M., si era avuta assai prima, nell' anfiteatro dell' isola di Citera, quando la maestosa dea aveva sparse le pure acque salate sopra i due amanti.

[2] vv. 22708—9.

[3] folio z recto.

Boccaccio non ci parla, nè di belve, nè di fiori.[1] Dubbi consimili sorgono per altre idee, per alcune figure secondarie, in cui pare di ravvisare sotto il nome grecizzante vecchie fisionomie;[2] ma non mi sembra necessario per ora fermarmi su di esse; a me basta aver mostrato (tale almeno è la mia illusione) che la trama del Polifilo e quella del R. de la R. non sono senza contatti tra loro.

## § II. Antonio Phileremo Fregoso.

Antonietto da Campofregoso, lo splendido cavaliere „cortese humano e d' ogni virtù nido", come dolcemente fu salutato da Guidotto Prestinari,[3] suo compagno di corte e di poesia, il dignitoso poeta autore di tanti e così curiosi poemetti, meritava di essere studiato con più acutezza e con più amore di quel che abbia fatto il Dobelli.[4] Questi nel suo breve lavoro, non inutile del resto per alcuni rispetti, non riesce a tratteggiare con nitidezza e precisione la simpatica figura del patrizio genovese; spesso non vede le linee direttive del suo pensiero e della sua opera.

Nella tranquilla villetta di Culturano, lontano dalla magnifica corte di Ludovico Sforza, della quale era stato un giorno non mediocre ornamento, lontano dalle cospicue cariche a cui la fortuna lo aveva un tempo innalzato, il Fregoso si concede interamente alla Musa. Ed è la sua una Musa un po' triste. I grandi mutamenti di cui era stato spettatore ed in non piccola misura anche vittima, hanno colorito di melanconia i suoi pensieri: i concetti che più frequentemente ricorrono nei suoi versi sono la vanità dei desideri umani, il fuggire della vita, il mutar delle cose. Ma egli, fortunatamente, non diviene per questo uno scettico; anzi dalla serena bontà del suo temperamento, dalla sua filosofica fantasia è portato a cercare conforto nelle più alte e buone idealità; e con sincera fede egli le addita nei suoi versi agli uomini. Trasformandole in enti allegorici, come facilmente suggeriva la loro natura astratta e l' indole insegnativa dell' opera, egli le presenta alla fede e all' adorazione; e così, per scegliere due

---

[1] Un consimile vestito ha la Natura rappresentataci da Alain de Lille nel suo „De planctu Naturae" già da noi ricordato. Non è questa la prima volta che il Colonna mi ha fatto pensare ad Alano: già l' episodio dei cinque sensi mi richiamò alla memoria l' „Anticlaudianus", dove i cinque sensi tirano il carro guidato da Ragione. L' analogia è probabilmente solo casuale. E così non è qui neppure il caso, parmi, di mettere tra le probabili fonti Alain Chartier che nel suo lavoro più grande, quello in cui effonde più sincera e più duratura forza di sentimento, il „Quadrilogue", dà un vestito siffatto alla donna in cui ha simboleggiato la Francia.

[2] Tra le rematrici della navicella di Amore alcune fanno ricordare le compagne di Amour nel „vergier Déduit."

[3] Giorn, St. della lett. ital., IX, pag. 489.

[4] Ausonio Dobelli, L' opera letteraria di Antonio Phileremo Fregoso, Modena 1905.

esempi tra i molti, egli nel poemetto „I tre peregrini“ solleva il lettore fino al gran tempio di Minerva, circondato di lauri, in cui s' erge l' ara della Sapienza; nel poemetto „La Cerva bianca“ innalza il lettore fino al beato tempio, in cui s' erge l' altare del puro Amore. Non traggano però in errore siffatti esempi, nè si creda ch' egli batta le ali ad altezze paurose in cieli fantastici; egli che s' è dato il modesto compito di educare, di correggere con civili ammaestramenti la tristizia dei contemporanei, indica loro bensì, coi mezzi che l' arte sua gli concede migliori, la meta ultima ed assoluta, l' utopia sublime; ma questa è solo la luce che illumina il quadro ed il quadro è essenzialmente umano e terreno. Anzi troppo terreno, potrebbe rimproverargli qualcuno. I suoi argomenti, ch' egli crede di rivestire di una sua certa magnificenza allegorica, hanno invece a primo aspetto un non so che di antipoetico e di triviale. Si veda com' egli ne „I tre peregrini“ ci rappresenta l' Emporio di Minerva. C' è, evidentemente alcunchè di ingenuo; e un' ingenuità anche maggiore si scorge nel poemetto che intendiamo esaminare particolarmente: „La Cerva bianca“. Stupiremo nel riconoscere ch' essa fondamentalmente si riduce ad un elogio del matrimonio[1].

Pare al Dobelli che la Cerva bianca non abbia nettezza e lucidità di concezione (pag. 10), che alcuni avvenimenti sieno assai poco suscettibili d' interpretazione (pag. 54), che l' allegoria „perspicua nei suoi tratti fondamentali sia involuta ed astrusa nei disegni derivati, negli avvenimenti successivi“ (pag. 53). „Il poemetto“, egli dice conchiudendo il suo studio, „tirate le somme sembra rappresentarci una figurazione della vita giovanile, dedita dapprima ai piaceri della caccia biasimati da Eubulo, sfrenata quindi nell' ansia amorosa, alla quale nulla può giovare la gelida dea di Castità e che solo condotta da Ragione può raggiungere un fine lieto, lodevole ma caduco e non rispondente affatto agli sforzi compiuti, alle pene sofferte per raggiungerlo“. Questa sua interpretazione è sufficiente prova a dimostrare che la concezione generale gli è riuscita tutt' altro che perspicua.

Il poeta, con dantesca immaginazione, si smarrisce in una selva oscura inseguendo una cerva. Essa gli era apparsa candidissima mentre abbandonato in un tranquillo sopore giaceva stanco della caccia presso una fontana. I suoi due cani, Pensiero e Desio, s' erano gettati dietro di lei, anch' egli s' era scagliato avidamente all' assalto; mille volte aveva creduto di stringerla, di toccarla; mille volte si era allontanata da lui: e infine era scomparsa. Ed ora lo circondava coi suoi terrori la selva. Al lettore tornano inevitabilmente alla memoria le due meravigliose ottave polizianesche[2]

[1] Opera Nova del Magnifico Ca | valiero messer Antonio Phi | laremo Fregoso intitula | ta Cerva Biancha | corretta nuovamente, Venezia, Zoppino, 1521.

[2] Sono parecchi i punti di contatto della Cerva bianca colle Stanze del Poliziano. Vedi in ispecial modo l' invocazione comune ad Erato, prima di entrare nel dolce regno; comune è il ricordo di Zefiro e Flora.

ed egli si domanda se anche qui la leggiadra fiera non sia per caso come quella apparsa a Giuliano una pura illusione, una finta immagine composta con lieve aria da Amore per condurre il poeta lontano dal retto sentiero, e già si aspetta di vedere apparire assisa sulla verzura, intrecciante ghirlande, un' altra Simonetta. E se poi alla lor volta le ottave polizianesche gli conducono dinnanzi al pensiero qualche nostro vecchio cantare, qualche fantastico racconto della „matière de Bretagne“, qualche lai di Marie de France, sempre più crederà che il cacciatore abbia tosto ad imbattersi in qualche spendida fata destinata a bearlo d' amore.

Invece nel secondo canto del poema noi apprendiamo che la Cerva non è una vana parvenza, ma è realmente una ninfa, che Diana privò della figura umana, perchè aveva dato ascolto ad amore; riesce facile a capire che cosa rappresenti: è essa stessa la donna amata.

Se si trattasse di una fiera autentica non si capirebbe il perchè dell' allegorica razza di cani che ha con sè il cacciatore; si chiamano, come dicemmo, Pensiero e Desio; sembrano piccoletti, ma sono „In l' opre magni, generosi e franchi“ e i più perfetti che Natura abbia creati. Appena è comparsa la cerva essi si mettono ad inseguirla e spariscono insieme con lei dallo sguardo del poeta, che dovrà intraprendere un viaggio collo scopo appunto di riacquistarli. È chiaro che l' autore volle significare collo scomparire dei due cani la schiavitù da cui le sue facoltà furono oppresse, il rivolgersi verso la donna amata di tutta la sua persona morale: intelletto e volere. Col viaggiare in cerca di essi è indicato invece il tentativo di ricuperare la libertà perduta.[1]

---

[1] La metamorfosi della donna in cerva è comunissima. Il Dobelli (pag. 37) ricorda parecchi esempi citando il Petrarca, il Boccaccio, il Boiardo, il Poliziano, il Bembo, il Visconti; riporta due ballate del sec. XIV; menziona, come fonte del Petrarca, Arnaldo Daniello. A me pare sia degno di ricordo un sonetto d' un poeta anteriore al Petrarca, Matteo Frescobaldi. (VII, pag. 46, ed. Carducci).

> Una fera gentil più c' altra fera
> d' un bosco a pascer in selvaggio loco
> vidi passare e poi fermarsi un poco
> candida tutta con sua vista altera.
> Faceva invidia al sol, c' alla sua spera
> parea ch' ella prendesse onesto gioco;
> nel vago aspetto apparve fiamma e foco;
> attento io riguardai pur là dov' era;
> poi per vago sentier seguia la traccia,
> misi i bracchetti e gittai rete al varco:
> ma altri cacciatori a simil caccia
> vidi correr con lor saetta ed arco
> e seguitarla con più forti braccia;
> che fia non so e pur me ne rammarco.
> Diana fa che ne' tuoi prati verdi
> questa candida cerva io non la perdi.

Si poteva accennare alla graziosa immagine suggerita dalla cerva al Pestellino (cf. Rossi, Il quattrocento, pag. 173), e osservar di passata che il Fregoso ha

I due cani sono scomparsi e il cacciatore rimasto solo vede calare con angoscia la sera. In altre parole quando la passione si è impossessata di noi, la nostra vita interiore si abbuia; cessa il moto agile e vario del pensiero che è dominato in quel momento

---

una propensione per le cerve: nel „De l' instinto naturale" è una cerva che educa, nuova lupa, il poveretto abbandonato a sè nell' isola deserta.

È molto verisimile che al Fregoso sia stato noto quel grazioso poemetto della scuola di Alain Chartier, di cui l' unico testo si conservò fino a pochi anni fa in una biblioteca italiana „Le procez du banny à jamais du Jardin d' amours"; vedi E. Gorra, Miscellanea Rossi-Teiss, pagg. 373—87 e Studi di critica letteraria, pagg. 148—156. Ivi pure è oggetto d' un' allegorica caccia una mirabile selvaggina, che fa pensare talora, checchè paia al Gorra (Studi, pag. 155), alla ben nota Panthère d' amour: „De la doulceur de son aleine | Par tout où elle prenait pasture | Croissoient roses et marioleines | Romarins et autre verdure". Alla vista della fiera il cavaliere raduna i cani e la insegue. Lancia dietro di lei tre bracchi: Hardemens, Espoir e Courage e due levrieri: Plaisir e Desir.

Ma potrebbe anche darsi (ed altre analogie rinforzeranno tale supposizione) che il Fregoso si sia ispirato ad un altro ben maggiore poeta, non sconosciuto probabilmente neanche all' egregio Aimé signore di Flassieux et Montfaucon e autore del „Procez du banny", cioè Charles d' Orleans. Questi ha un Rondel (C, pag. 302 dell' ed. Champollion-Figeac) in cui narra una sua caccia dietro Danger „en la forest de sa pensée": „Lors mon cueur lascha ses levriers | Lesquels sont nommés Desiriers".

Non riesco poi a capire perchè il Dobelli, che pur dice altre volte essere il cacciatore l' amante e la cerva l' amata, ci veda poi, concludendo, rappresentato il troppo ardore negli esercizi di caccia. Proponendosi d'interpretare un' allegoria egli la interpreta come se non fosse un' allegoria. Non mi pare il caso di dire del protagonista quello che il Crescini (Contributo cit., pag. 110) di Ameto, che cioè „egli fosse veramente un giovane non d' altro vago che del diletto più caro al medioevo cioè della caccia; che delle cose superiori riguardanti le spirito nulla affatto, per conseguenza, tutto dato a selve, a fiere, a cani, curasse". Il passaggio dai giovanili diletti di caccia alle occupazioni amorose non sarebbe, è vero, nel Fregoso per la prima volta poeticamente trattato (cf. Guillaume de Machaut, Le dit des quatre oiseaux). Ma qui di ciò non si tratta. Il Dobelli diede forse soverchio peso ad un passo del canto primo, in cui Eubulo, passando in rassegna le varie occupazioni in cui si può spendere la giovinezza, così si esprime:

> Vari dilecti sono infra gli humani,
> A cui la corte a chi seguire amore
> A chi fiere cacciar piace con cani,
> A chi richezza a chi ambizione e honore,
> Chi el mondo peragrar per lochi strani.

Dunque, si potrà dedurre, altro è seguire amore ed altro è cacciar fiere. Il passo però non è decisivo, neanche se il vecchio consigliere, che qui fa una predica in generale, ha dato al cacciar fiere il suo significato proprio. È notevole però ch' egli nella strofe seguente, ove ripiglia a trattare singolarmente delle varie occupazioni menzionate, parla d' amore e poi salta e ricchezza, tralasciando i piaceri della caccia. Il „cacciar fiere „credo perciò rientri nell' idea generale di amore, pur costituendo una maliziosa allusione ad una specie distinta e a un caso particolare.

Concludendo la bianca cerva qui è simbolo del volgare amore: è una delle tante rappresentazioni dell' antica Circe. Fu notato dal Dobelli che il personaggio di Hormi, che noi incontreremo tra breve, fu esemplato sulla figura boiardiana di Dragontina. Non c' è il più piccolo dubbio. Ora se il Fregoso lesse e notò quell' episodio dell' Innamorato, non potè non osservare

da un' unica idea; cessa il molteplice contrasto degl' impulsi e dei desideri che in quel momento sono tutti diretti verso un unico oggetto; per di più, quando ciò cui si aspira è tutt' altro che cosa sublime la vita diventa una vergogna, uno strazio morale. Infatti il simbolo animalesco non fu scelto a caso. Il cacciatore che insegue la cerva è l' uomo che non vede nella donna altro che l' animalità e nell' amore null' altro che la conquista materiale. La cerva è la donna frivola e volgare. Più tardi il poeta, giunto alla presenza di Amore celeste, che cancella ogni „bestialità" colla sua virtù purificatrice, lamenterà di non avere seco la cerva.

Il povero Phileremo trova nel pericolo tre salvatori: Eubulo, Apuano e Filareto. Eubulo, che nuovo Virgilio gli appare nella selva del traviamento, non deve farci pensare a qualche specie di Amis, come crede il Dobelli. È, a parer mio, quel tesoro d' individuale buon senso, di suggerimenti della coscienza, che solo le massime burrasche dell' anima possono affondare del tutto: è una voce interna insomma e non il consiglio di un parente o di un amico. Apuano e Filareto rappresentano l' esperienza: il primo l' esperienza che conduce con sè l' uso e lo studio della vita, l' ammaestramento che possono fornire i presenti casi mondani; il secondo invece l' esperienza che si ricava dalla cognizione e indagine del passato, l' insegnamento che si deduce dalle vicende storiche.

Eubulo era sacerdote di Minerva e ci è rappresentato come un vecchione dall' aspetto grave ed ilare a un tempo, sempre pronto a dire al caro amico libera e sciolta la verità:

> Et era al culto de la dea si volto
> Che in la sua sancta solitaria cella
> Già spesse volte ragionò con quella.

L' amante che credeva ormai dall' amore inevitabilmente travolta la sua ragione, stupisce nel vedere che all' improvviso reagisce;

---

la strofe di esso in cui sono descritte le istorie scolpite in una loggia del palagio incantato:

(Parte I, c. VI, st. 50 e sgg.)

> Era una giovanetta in ripa al mare.
> . . . . . . . . . . . . . . .
> . . . . . . . . . . . . . . .
> Vedevasi arrivar quivi una nave,
> E un cavalliero uscir di quella fuore,
> Che con bel viso e con parlar suave
> Quella donzella accende del suo amore.
> . . . . . . . . . . . . . . .
> Poi ella si vedea tanto accecata
> Del grande amor che portava al barone,
> Che dalla sua stessa arte era ingannata,
> Bevendo al napo della incantasone;
> Ed era in bianca cerva tramutata,
> E da poi presa in una cacciasone.
> (Circella era chiamata quella dama).

la reazione è dapprima debole e incerta, il che è espresso metaforicamente assai bene: il vecchio Eubulo si avanza con un lume in mano,

> Con man ripar facendo al lume acceso
> Per un poco di vento che soffiava.

Ma poi il cacciatore si è tutto riconfortato, concetto che è tradotto materialmente in una cena con Eubulo. Apuano, nel cui nome il Repetti[1] vede un ricordo della terra ove molto visse il poeta, significa, come fu detto, una parte e la migliore dell' esperienza; Filareto ne è opportunissimo complemento. Si noti che Eubulo è zio di Apuano: niente di strano che la ragione consigliera sia zia dell' esperienza.

> Vita lieta ho menato e travagliosa
> Provato ho posso dir quasi ogni cosa;

fa dire ad Apuano il Fregoso e gli fa ricordare dapprima gli agi di una vita piena di fasto e poi

> Lite cordoglio e civil cure assai
> Infirmità mortali e cosi acerbi
> E disfavor non aspectato mai
> E practicar con umili e superbi . . .

Dopo aver conosciuto a fondo ciò che di buono e di cattivo ha la vita urbana, s' era ritirato in un palagio ameno, lontano dalla città per dedicarsi allo studio delle muse e conversare placidamente coll' amico Filareto. A cosiffatto uomo non poteva essere ignoto l' amore; anzi la cerva amata dal Fregoso era stata un giorno una ninfa amata da Apuano; Diana l' aveva, cacciandola dal suo regno, mutata in fiera.

Il significato allegorico di Filareto è così trasparente che non mi par necessario discorrerne. Nè toglie nulla al simbolo l' essere egli nato „da un conditor de la Sforciana historia", il corrispondere cioè ad un personaggio reale. Il Fregoso conosceva troppo i poemi allegorici anteriori per ignorare il procedimento comune di sovrapporre al senso letterale e storico il senso allegorico e ciò fece più volte nella Cerva bianca.

Il poeta passa presso i due amici tre giorni; vale a dire, l' amante riavutosi a stento dal torbido scompiglio in cui l' amore lo ha gettato, si mette a riflettere. Considera gli effetti dell' amore presso gli altri uomini, le sue funeste conseguenze, i suoi pericoli; esamina le concezioni che dell' amore ebbero i pensatori antichi; sente vergogna della sua schiavitù e vuol ritornare libero. La prima idea è di soffocare interamente la propria passione, rompere senz' altro le catene che lo hanno avvinto e ritrovare la libertà in

---

[1] Antologia di Firenze, V, 1892, pag. 117.

una condizione dello spirito scevra da ogni pensiero e da ogni impulso d' amore. La reazione è troppo violenta e noi prevediamo che una determinazione simile non potrà a lungo durare. Pure il poeta ha deciso e incomincia il suo allegorico cammino verso il freddo regno di Diana. Apuano e Filareto gli han dato per compagno un loro servo, perchè da solo non avrebbe certo trovato il cammino. Ha nome Ergotele. Che cosa significherà un tal personaggio? Non dobbiamo dimenticare di quali persone egli è servo. Quando presso il tempio di Letitia, invece di fare innanzi tutto una visita al tempio, Ergotele si asside senz' altro alle allegre mense imbandite, il Fregoso turbato lo ammonisce:

Questo sapral Apuano e Philareto.

Egli rappresenta assai probabilmente il senso comune, il buon senso indispensabile ad un amante per liberarsi da quel fervore d' illusioni, da quell' ossessione fantastica che inceppa la libertà. Il buon senso è piuttosto goffo e trivialuccio; onde il poeta, indotto anche dalla facilità del contrasto, gli fa commettere spesso azioni volgari e ridicole e tenere volgari, se non ridicoli, discorsi.

Il cammino verso il regno di Castità non dura a lungo. L' amante ha creduto follemente di resistere ai fascini dell' amore, ma questi nuovamente lo avvincono. La donna gli fa di nuovo sentire il potere delle sue attrattive; in linguaggio allegorico, Beltà, Virtù, Maniera Accorta, Liggiadria, capitanati da Dolce-Riguardo lo fan prigioniero. Egli, e lo ripete più volte, si recava al castello di Diana soltanto per riavere i suoi due cani che credeva colà pervenuti; egli credeva cioè di ricuperare colla castità la libertà e la serenità dello spirito; ma il tentativo era fallito ed ora sentiva tutta l' inesorabilità della passione, capiva di non potere ad essa sottrarsi. Allora per la seconda volta si ripiegò su sè stesso e meditò sul da farsi. Non c' era un' unica forma d' amore. Accanto all' amore che spezza l' armonia della vita psichica e mette la coscienza a soqquadro, c' è un amore più sereno e più calmo che permette all' amante la piena padronanza di sè; bisognava non arrestare gl' impulsi del cuore, ma guidarli; impedire che la passione straripasse, portasse a quegl' impeti ciechi, cui si accompagna spesso l' empietà ed il delitto. Questo è con opportuna allegoria rappresentato dal nostro poeta.

Dell' amore torbido e furioso egli fa un secondo iddio che contrappone all' antico e che chiama grecamente Antero.[1] Ragione

[1] L' Equicola ci dice a questo riguardo cose abbastanza interessanti. Ripetuta (pag. 122) l' opinione di M. Tullio essere stati tre „li Cupidini: il primo nato di Mercurio, cioè sapientia et Diana casta et devota purità: l' altro di Mercurio et Venere feconda. Il terzo di Venere et Marte detto Antheros", egli osserva quale fu veramente presso gli antichi il significato di Antheros. Ricorda (pagg. 49—52) che Battista da Campofregoso scrisse con autorità latine due dialoghi chiamando il libro Anteros. (Si noti che in tale opera il Fregoso

appare ai due prigionieri e ottenuto da Dolze-Risguardo di esserne la conduttrice, li guida attraverso il regno di Antero, impedendo che essi cadano in potere del crudele e furibondo signore. Antero era figlio della Venere volgare e di Marte,

> Et perchè patre bellicoso havea
> Tutto martiale et furibondo et fiero.

Incontriamo nel suo dominio persone reali e figurazioni allegoriche. Cioè, dapprima, quanti per sfrenatezza di passione commisero azioni scellerate e violente contro di sè e contro altrui, come, p. es., Pasifae, Medea, Filomena, Fillide.

> In conclusion son furibondi e insani
> Quelli abitanti che qua dentro stanno,
> Qui incesti e sacrilegi in favor sono
> . . . . . . . . . . . . . . . .

Vi si trova quindi Hormi, l' appetito carnale, la concupiscenza, l' impeto della passione che inebbria e che acceca, rappresentata come „una che de cangiante va vestita", in un bel prato ameno, offrente a chi passa un vaso d' oro ripieno d' un liquore soavissimo. Ergotele se ne ubbriaca ed anche il poeta avrebbe bevuto fino al fondo il bicchiere se non si fosse trovato al cospetto della matrona

> . . . . . . quale ogni appetito
> Sfrenato caccia fuor de lo human petto.

A stento sfuggiti ad Hormi, i pellegrini e la loro guida corrono un serio pericolo, quando si avanzano contro di loro Pantolmo (al tutto audace) ed Himero (la concupiscenza).[1] Paiono, a primo aspetto, una cosa sola con Hormi, ma ciò non è; o, almeno, sono la stessa cosa considerata da un diverso punto di vista (femminile e maschile). Per consiglio di Ragione il poeta ed i suoi compagni cercano riparo in un bosco di sacri allori, probabile allusione alla virtù confortatrice ed elevatrice della poesia. Passato il pericolo, escono dal verde rifugio ed in breve giungono al fiume che segna il confine del regno di Antero e del regno di Amore.

Il poeta, coll' aiuto di Ragione, ha potuto scampare alla tremenda procella e giungere ove c' è perpetua bonaccia. Ha strappate alla sua anima le tristi qualità che potevano offuscare la serenità e la purezza del suo affetto; (personificate queste qualità si affollano sulla riva per essere traghettate, ma invano). Più puro e più lieto egli sente vicino il momento in cui il suo sogno d' amore sarà

---

mostra che la lussuria muta gli uomini in bestie). Parla (pagg. 58—60) di Pier Hedo di Fortuna, che scrisse tre libri intitolati Anterici, in cui dice anch' egli che Anteros è nato da Venere a da Marte.

[1] Imeria si trova anche nel Sogno di Polifilo.

esaudito ed egli potrà in pari tempo riavere intero il possesso della sua volontà e del suo pensiero. Non più pericoli e quindi non più una continua e tormentosa tensione dello spirito e un viaggio ponderato e triste: egli può oramai lasciarsi trasportare dalla sua giovinezza in mezzo alla gioia. A questo corrisponde nel racconto allegorico la partenza di Ragione, il passaggio del fiume sulla barca di Gioventù, l' arrivo al tempio di Letitia. Quivi si ferma Ergotele. Il viaggio del poeta non è però ancora compiuto e Giovinezza lo conduce ad Erotopoli, la grande città di Amore. Stranissima città veramente! Non entra nel nostro assunto riferire tutto ciò che ci vide il poeta; basterà ricordarne le due più splendide meraviglie, due edifici oltre ogni umana immaginazione stupendi: il palagio di Amore e il tempio di Amore. Nel primo, su un trono lucente di gemme e d' oro, sta l' amore adorato dal popolo, sempre in cospetto della Natura ed in compagnia di Voluptà e di Citerea; nel secondo, sopra un altare, l' amore cui è fedele solo qualche spirito eletto, l' amore sacro accompagnato dalle sette virtù. Due diverse guide conducono il poeta ai due diversi luoghi: Ippolita e Ragione.

Chi è e che cos' è Ippolita? Il Dobelli, che si ricorda che la Cerva bianca è un poema allegorico solo quando gli pare che il velo allegorico manchi, dice che „significato allegorico non traspira dalle sembianze di lei"; ravvicinandola alla Matelda di Dante, la crede una conoscente viva e vera del Fileremo. Io non ho nessun dubbio sulla probabilità di quest' ultima congettura; credo però che, come del resto la stessa Matelda di Dante, Ippolita, donna reale, sia qui stata assunta alla rappresentazione di un concetto generale, alla dignità del simbolo. Più che dai lineamenti della sua persona, trasparirà il suo valore allegorico dalle cose che compie, dai discorsi che tiene, dai caratteri dell' amore a cui guida. È lei che conduce il poeta nel lamentoso ospedale ove il Tempo medico e la Speranza infermiera guariscono gli amanti infelici, cui la lontananza o l' indifferenza o la morte della donna amata tortura; è lei che parlandogli dell' amore e dei sacrifici nobili che esso ispira, gli pare nell' accensione quasi divina dell' entusiasmo una nuova Diotima. Ricordiamoci il valore simbolico della cerva e le qualità dell' amore che sente per essa il poeta. È una passione sregolata; non ha nell' armonico e sereno evolversi della vita e dell' umanità nessuna importanza; con parole più positive, è una pazza e momentanea scappata giovanile. Ben diverso è il nuovo amore:

> Che conserva de Amor l' immenso Regno
> Con il suo sacro ardor potente et vivo;
> Questo è de ogni animal vero sostegno.
> Che non è alcun sì vile e de ardir privo
> Che non gli dia ardir, poter e ingegno
> A nutrire e servare i figli cari,
> Com exempli ogni dì si vedon chiari;

consideriamo ancora i suoi compagni allegorici là nella lucidissima sala del già menzionato palagio; troveremo Concordia, Himeneo, Comodità, Comus.[1]

Non sono necessari altri elementi per formulare il giudizio: l' amore, di cui qui si tratta, è quello che forma il cardine della famiglia e della società umana. Non lo accompagnano spaventi ed orrori, ma la calma domestica, il benessere, l' unione degli animi.

Qual' è il suo oggetto? Il primo amore ha per oggetto una cerva, ch' è probabilmente il tipo allegorico della donna frivola, leggera, mutabile, bestiale; di questo secondo amore mi pare sia oggetto Ippolita, ch' è probabilmente il tipo allegorico della donna affettuosamente severa, elevata, confortatrice e liberatrice.[2] Nè mancano le prove a questa mia interpretazione. Il poeta è mosso al regno del sereno amore per ritrovare i suoi due cani, Pensiero e Desio; là egli li ritrova bensì, ma li lascia in potere d' Ippolita.

> Et mia procuratrice ivi lassai
> La bella donna qual rhebbe il tutto,
> Unde ebbe fine il mio amoroso lutto.

Il tocco è significativo. La bella Ippolita a lui forse unita un tempo da amicizia, allontanatasi da lui nel periodo del suo traviamento, nuovamente lo accoglie, quando lo vede prestar di nuovo orecchio alla voce della ragione e del dovere:

> Deh dimmi, come qui venuto sei,
> Qual stella in ciel benigna me ha concesso
> Ch' io te abbi ritrovato in questo loco?
> Ben gran camino hai facto in tempo poco.

C' è nelle sue parole col complimento il rimprovero. Il poeta non è ancora interamente scevro da dolore e da vergogna ed Ippolita lo conforta mostrandogli quali sicuri medicamenti il tempo e la speranza; e facendogli lavare le mani e il volto nella divina onda nepenthes, che scaccia ogni tristezza, sì che il poeta può dire:

> Da ogni pensier molesto poi ch' io nacque
> Non mi sentii così libero e sciolto;

è lei infine che gli libera il pensiero e la volontà schiavi di un' abbietta passione. Il Fregoso ridiventa libero e pur continua

---

[1] Il Dobelli (pag. 53) piglia a questo proposito uno strano abbaglio. Facendo i suoi appunti al poema, scrive: „essendosi proposto di celebrare l' amor sublime, gli popola la corte di elementi davvero poco celestiali, ad es. Imeneo, la Comodità, Como". Il critico qui si dimentica che l' amor sublime è in tutt' altro luogo, nel sacro tempio; e là le sue compagne non potrebbero essere più celestiali, perchè sono le sette virtù.

[2] Nella „Pergoletta d' amore" Telesio distingue l' amore per una „femmina vile" e l' amore per „donna di virtù munita": „Qual' altra cosa 'n questa mortal vita | È più salubre a un giovenetto core | Ch' arder per donna de virtù munita? | Ogni tristo pensier quel sacro ardore | Scaccia dal petto giovenil e invita | L' animo sempre a seguitar honore". Anche altrove il Fregoso afferma „amor sol de la carn' è amor de bestia".

nondimeno la sua schiavitù: già abbiamo spiegata l' apparente contraddizione.[1]

Qui il poema potrebbe finire: dice il Fileremo stesso che il suo amoroso lutto è finito. Seguono tuttavia alcune ottave, in cui il poeta ci narra che la Ragione lo guidò alla visione di Amore sacro e celeste. A me pare che ciò nulla tolga alla verità ed unità del racconto. Egli veniva con questo a fare un ultimo e magnifico elogio di quell' amore naturale e sociale, colla cui visione io credo termini sostanzialmente il lavoro; non solo esso dava la piena padronanza di sè, la tranquillità e l' allegrezza; era anche il mezzo per salire sino a Dio.

C' è dunque nel poema una conveniente unità di azione; l' azione, se non è sempre con potente ardore fantastico vissuta dallo scrittore, è però quasi sempre logicamente pensata. È probabile tuttavia che sia avvenuto al Fregoso quello che a non pochi suol capitare: di non adattare cioè un titolo opportuno all' opera compiuta, ma di comporre l' opera dopo il titolo e qualche volta per il titolo.[2] Il motivo allegorico di sostituire all' amata una cerva era certamente grazioso, ma non poteva essere facilmente svolto e liberato dalle inevitabili contraddizioni. La cerva che appare fuggevolmente nel 1° canto e subito dispare nel folto degli alberi, dispare per sempre dal nostro sguardo e nel canto 2° ne sappiamo la storia antecedente, ma non le sue ulteriori vicende. E ciò è bene, dato il suo significato allegorico, poichè l' azione sua nel 1° canto è esaurita. Il male si è che materialmente essa non può essere eliminata; i cani si son posti ad inseguirla; noi abbiamo veduto che per il logico svolgimento delle idee essi dovevano ritrovarsi nel regno d' Amore, e siccome essi devono inseguire la cerva, anche questa viene a trovarsi ad un tratto anche lei nel regno d' Amore, senza una plausibile ragione al mondo. In realtà avviene questo comicissimo fatto che non sono più i cani che inseguono la cerva, ma è la cerva che deve seguire i cani.

È senza dubbio un difetto; e il lettore, se non vuol confondere le idee, come se le confonde il Dobelli, è costretto a non farne caso e a supporre che più non ci sia.

Verso la fine del poema e dell' avventuroso viaggio che ne costituisce il soggetto, il protagonista, entrato nel cortile del palagio d' amore, vede intento a guardare i trofei che ne adornano i muri il famoso De La Palisse con un incognito amico. Racconta il poeta

---

[1] Al lettore non saranno sfuggite le frequenti analogie colla Divina Commedia.

[2] Il Lombardelli, (Lettere di Torquato Tasso, ed. C. Guasti, vol. II, pag. 189) vede nel titolo del nostro poemetto la quarta perfezione che può avere un titolo: che sia cioè o del tutto o in parte occulto.

che, dopo uno scambio di cortesi ed affettuosi saluti, quegli gli fece toccar la mano al suo compagno dicendo:

> . . . . . . . . un singolar guadagno
> Sappi, Fregoso, ch' io ti faccio hor fare
> De la amicitia d' un famoso et magno
> Qual credo che habbi udito ricordare,
> Questo è quel degno Amante de la Rosa,
> Che scrisse già si ben l' arte amorosa.

„Con questa espressione s' allude certo ad uno dei due autori del R. de la R. e più probabilmente al primo, Guillaume de Lorris", così commenta il Dobelli e la lode che nel passo citato gli tributa il nostro scrittore gli svela sicuramente che il R. de la R. è una delle fonti più copiose della Cerva bianca.

La questione è assai meno semplice di quel che pare; e semplice non sarebbe parsa al Dobelli, s' egli si fosse proposto di vagliare un po' attentamente l' affermazione del Gaspary:[1] avere il Fregoso tenute presenti come modello le poesie allegoriche francesi del sec. XV; se avesse badato all' osservazione analoga fatta e ripetuta dal Flamini.[2]

La contrapposizione del dominio di Diana a quello di Amore pare sufficientemente spiegata dal Quadriregio; orbene la presenza in Italia di un manoscritto degli „Echecs amoureux"[3] m' induce

---

[1] St. della lett. ital., II, pag. 272.

[2] Il cinquecento, pag. 111, e Viaggi fantastici e trionfi di poeti, cit., pag. 284.

[3] Il poema è tuttora inedito nei due mss. frammentari della biblioteca reale di Dresda e della Marciana. Il Körting, Altfranzösische Übersetzung der Remedia Amoris des Ovid, ein Teil des allegorisch-didaktischen Epos „Les échecs amoureux", Leipzig 1871, ci diede con una piccola parte della lunghissima opera le rubriche di tutto il codice. Il Junker, Berichte des freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt am Main, 1886—7, pagg. 28—39, ne analizzò con breve ed ordinata chiarezza il contenuto. Si veda ancora Ernst Seeper, Les éch. am., Weimar 1898 (Liter. hist. Forsch. von Schick und Waldberg).

I 30060 ottonari del codice di Dresda offriranno certo, quando se ne abbia un' edizione completa, una infinità di riscontri, di parziali analogie col R. de la R.; quel poco che ora si sa del poema c' indica solo la generale analogia tra l' organismo delle due opere, ma è di per sè sufficiente a mostrare nell' anonimo scrittore, che tra il 1370 e il 1380, in una meravigliosa mattina di primavera, iniziò il suo poetico viaggio verso l' oriente per conoscere il mondo, un conoscitore non disprezzabile di J. de M. Egli ne ha compreso ed assimilato lo spirito. Il concetto fondamentale dell' opera meungiana, la legittimità dell' amore suscitato, diretto, imposto dalla Natura, diventa il nucleo della nuova allegoria. La Natura, potentissima dea reggitrice di tutte le cose mondane e solo a Dio inferiore, appare avvolta nei più preziosi profumi, ornata delle più splendide vesti al poeta che ancora è in letto ad ora abbastanza tarda e lo esorta a mettersi in cammino pel mondo. L' autore in altre parole, nel sottoporre al suo esame e alla sua scelta le varie forme della vita non vuol sentire altra voce che quella della natura. Incontra nel suo viaggio le tre dee: Venere, Giunone e Pallade, ch' esprimono la vita voluttuosa, la vita attiva, la vita contemplativa; ha da Venere la promessa della più bella tra le donne. Egli si avvia per rintracciarla verso il giardino di Déduit e

nel sospetto che anche il ponderoso poema francese abbia esercitato il suo influsso. Anche in esso il poeta per giungere al soggiorno di Amore, deve prima passare attraverso il regno di Diana. Nè questo avrebbe un eccessivo valore, se non gli si dovesse aggiungere, a parer mio, un' analogia tra gli Echecs e il bizarro poema de „I tre peregrini"; in entrambe le opere è raggruppato sotto una triade mitologica il vario manifestarsi della vita; in entrambe le triadi eccelle, massima dea, Minerva.

Non è questa tuttavia la fonte su cui a me prema fermarmi; di altre opere più recenti si può determinare meglio nella „Cerva bianca" l' imitazione. Il poemetto del Caulier, l' „Hospital d' amour", la cui diffusione in Italia ci è testimoniata dall' Equicola, se non è l' unica fonte del Fregoso, è però una delle più importanti.[1] Al prodigioso ospedale il poeta francese non giunge appena il suo nuovo immaginare incomincia. Prima di parlarci di cure e di guarigione, egli ci mostra lo scoppiare terribile, impetuoso del male: la disperazione a cui la troppo dura accoglienza della donna cara lo ha spinto. Arriva per un cammino spinoso ed arduo al fondo di una valle ove si stende ampio e desolato un deserto. È la terra delle lacrime e dei pianti; non c' è albero che non sia pieno di appesi, non c' è fiume che non sia colmo di annegati; spade insanguinate, roghi ardenti appaiono al riguardante. Là non può vivere persona: vi piove pioggia di lagrime, vi soffia vento di sospiri, vi rimbomba tuono di alte grida.

Prima di giungere al vero Amore il Fileremo passa, come vedemmo, per il „tristo e doloroso regno" di Antero; il „deserto piano" non è che la „place désolée"; l' „amara valle" è l' abissale

---

trattenuto a lungo, prima di giungervi, nella selva di Diana, si ribella agli ammonimenti ed ai consigli della dea di castità, dichiarando contraria alla Natura, alla sua grande signora, la vita da essa esaltata. Il giardino di Déduit non è mutato; vi si giunge seguendo il corso d' un limpidissimo fiume; lo circondano le alte mure colle loro immagini tristi. Il poeta vi entra per la piccola porta apertagli da Oiseuse; vede il rosaio e le rose, la fontana prodigiosa di Narciso, il luogo ove Jalousie fece erigere la prigione di Bel-Acueil; Cortoise lo riceve con quella rassicurante urbanità con cui aveva già ricevuto Guillaume; gli fa sapere ch' egli se ne può andar dappertutto; ricompare dinnanzi a noi il „dieu d' amour" in compagnia di Leesce e di Doulz-Regart; Déduit sta giocando agli scacchi colla „damoiselle" che Venere ha promessa al poeta. Nel mondo dell' allegoria, il giardino veduto in sogno da Guillaume de Lorris, non rappresentava più un motivo immaginario a cui potesse la fantasia degli scrittori far subire modificazioni a capriccio; era divenuto quasi una realtà, una individualità intrasformabile. Era una città fantastica a cui ogni poeta si credeva in diritto di recarsi in pellegrinaggio, così come ognuno può andar pellegrino ad una stessa città materiale.

[1] È pubblicato insieme colle opere di A. Chartier, a cui fu un tempo attribuito. Io lo lessi nell' ed. Galliot du Pré 1629, (è anche nell' ed. Du Chesne 1617, p. 722—54). Secondo un cenno del roi René ne sarebbe stato autore Achille Caulier di Tournai, prima del 1457, cf. Gröber, Grundr. d. r. Ph., II pag. 1108. Vedi pure G. Paris, Romania XVI, 412; onde però risulta anteriore al 1441 essendo citato da M. Lefranc nel „Champion des dames." Ne dà un' analisi brevissima il Gorra, Studi cit., pagg. 134—5.

valle del dolore. Anche il Fregoso vede gli amanti infelici esalare con sospiri e pianti le furibonde fiamme in loro accese; incontra anch' egli tra le altre illustri persone „Dame Philix" che s' è per Demofoonte impiccata.

All' „Hospital d' amour" fa poi naturalmente riscontro il „magno hospitale" di Erotopoli. Il Fregoso scelse con libertà ed accortezza quello che meglio gli pareva acconcio al suo tema; fuse cogli elementi offertigli dal Caulier altri elementi che la sua immaginativa e la sua memoria gli offrivano. Due principi, congiunti per diversa sorte all' Italia, René d' Anjou e Charles d' Orléans, avevano da non molti anni arricchito di versi leggiadri e di leggiadre fantasie il parnaso francese; ne ha avuto sentore anche l' Italia.

Dice il Fregoso:

Speranza nel gran loco era infermera
Che la vivanda gli vedea portare
Per nutricarli la matina e sera:
Dolce promesse in cibo gli suol dare.

Da Espoir ricevono anche gl' infermi dell' „Hospital d' amour" simili fantastici rimedi; il procedimento allegorico è tolto certo al Caulier; le parole paiono prese in prestito a Charles. Nell' „Enfance et Jeunesse de prince", Amour dice all' amante:

Espoir mon médecin
Te gardera de mort soir et matin.

È una coincidenza fortuita, si dirà; ma un' altra già ne notammo ed ora ne noterò una terza. Giovinezza conduce nella sua barca il Fileremo nel regno di Amore; Jeunesse presenta ad Amour il giovane Charles.

Se è lecito dubitare a proposito di Charles, data la scarsità dei raffronti, il dubbio non è ammissibile per il roi René.[1] Il Fregoso conobbe certo quegli che fu specialmente il simbolista degli spettacoli naturali; cui piacque di raffigurarci con intento simbolico grandi e paurose foreste in paesi strani, in terre sconosciute, lande immense, sterili in cui s' erge solitario un gran pino, ponti pericolosi e fiumi travolgenti, bufere orribili, castelli in rovina su cime desolate, casette e manieri, sale umide, fredde, risonanti di gemiti e di sospiri, praterie liete e fiorite, isole incantevoli in cui s' innalzano con mura di cristallo i castelli.[2] Si trovano tracce

[1] Œuvres complètes du roi René par M. le Comte de Quatrebarbes, cit. Attinge il poeta a piene mani dal R. de la R. Il fatto fu naturalmente avvertito dall' editore, Livre du cuer d'amours espris, tome III, pag. 1 e sgg., senza che però egli conoscesse troppo bene il Roman: Avarice e Felonie attraversano, secondo lui, i progetti dell' amante.

[2] Descrivendo i suoi simbolici luoghi egli non perde però mai di vista il reale. Il castello di Amour somiglia, egli dice, a quello di Saumur in Angiò „assis sur la rivière de Loire" (t. III, pag. 146).

nella Cerva Bianca del „Livre du cuer d' amours espris". Una navicella guidata da personaggi simbolici conduce Cuer all' isola di Amour; su una barca condotta da una donna simbolica approda il Fileremo alla terra del Dio. Il primo edificio che nella sacra isola appare a Cuer è l' „hospital"; prima di arrivare al palagio ed al tempio il Fregoso passa per lo spedale. I due ospedali furono entrambi presenti al pensiero del Fregoso durante la concezione del suo. Nel Caulier è infermiera Cortoisie e medico Espoir; in René permane Cortoisie infermiera e d' altri non si discorre; nel Fregoso Speranza è infermiera e medico è un gran vecchione: il Tempo. Si avvicinò qui maggiormente al modello più antico, pur facendogli subire una mutazione assai felice. Ma dal modello più tardo gli poterono venire suggerimenti. René dice (pag. 101). „Si ordonna à dame Courtoisie que leur fist appareiller litz selon que leur estat le requeroit" e il Fregoso s' indugia in un' acuta distinzione dei letti rispondente alla distinzione che si può fare dei malati d' amore. Portinaia del primo „Hospital d' amour" è Bel-Acueil. La nuova qualità conferitagli dal Caulier ed ignota al R. de la R. gli è conservata dal Fileremo: Grata-Accoglienza è pure portinaia, ma fu mutata di sede e invece che nell' ospedale si trova nel palagio di Amore. Questo trasferimento non avvenne per puro capriccio del poeta nostro; influì certo sulla sua fantasia il fatto che nel Chastel d' amour del re René appare per primo, dinnanzi alla porta principale, Bel-Acueil. L' esistenza di un palagio d' amore nella Cerva bianca non è indipendente dal „Cuer espris"; esso succede nell' opera di René, come nell' opera del Campofregoso, all' ospedale, mentre nel Caulier accanto all' ospedale non c' è che la „tres-glorieuse Chapelle". Il cortile del Chastel d' Amour (Cuer, pag. 155) ha nel mezzo, come quello del palagio d' amore, una prodigiosa fontana. La narrazione di René culmina nel castello, quella del Fregoso nel tempio; onde il poeta italiano ripete talora a proposito del tempio quello che il francese disse del suo castello. „Mais ilz n'osoient voir", si dice nel „Cuer espris" (pag. 147). Nella Cerva bianca il poeta non può mirare le mura del tempio d' amore e deve prima lavarsi il viso ad un fonte vivo.

Per qualche passo il modello vero è incerto; non saprei, ad es., decidere se il Fregoso facendo nascere dal pianto dei non veri amanti un amaro copioso fiume fosse sotto l' impressione dell' infinito e disperato piangere, di cui il Caulier fa parola o se invece non pensasse al fiume di Lagrime, ben conosciuto da Cuer. Tra certi passi è abbastanza evidente il contrasto che ci rivela, se ben vediamo, la fonte. Il volgare „brandon", „plus ardant que feu de tonnoire" che splende nella Chapelle del Caulier ha di riscontro l' ardente face del puro amore, nel magnifico tempio, „con qual a la virtù le anime accende".

Il motivo allegorico del cimitero d' amore offrì a René l' occasione di ricordare numi ed eroi, principi e poeti. Dell' ampio svolgimento del poeta francese rimane assai poco nel nostro. A

primo aspetto quei trofei ond' è ornato il cortile del Palagio d' amore richiamano alla memoria più che l' opera di René la Teseide boccaccesca, il tempio di Venere, a cui sale la preghiera di Palemone. Ma del „Livre du cuer" sono nondimeno sicure le tracce. Quel Palisse e quell' Amante della Rosa, che il poeta incontra colà, sono un frammento d' una più lunga sfilata di moderne personalità. Nel cimitero dell' isola d' amore, nella parte destinata ai poeti che d' amore han cantato, René mette colle tombe di Ovidio, di Machaut, di A. Chartier, tra il Petrarca e il Boccaccio, la tomba di Jehan Clopinel (tomo III, pag. 130). Su di essa un sol bottone vermiglio di rosa e sulla lastra tombale un' iscrizione che così comincia:

> Jehan Clopinel suys, aussi dit de Mehun
> Qui entre autres amans puis dire que fuz l' un
> Des poètes régnans qui plus parla d' amer
> . . . . . . . . . . . . . . .

Menzionando il R. de la R., il Fregoso non si proponeva adunque soltanto di sciogliere un debito di riconoscenza al libro che lo aveva ispirato: seguiva in ciò un suo modello.[1]

Non basta ricordare che in entrambi si svolge una storia d' amore e che questa ha in tutti e due un esito lieto;[2] il gusto per le personificazioni poteva avere i suoi fondamenti in opere assai più recenti del R. de la R. e il Dobelli stesso c' insegna quanto il Fregoso debba alla Divina Commedía, al Quadriregio, all' Amorosa Visione. La Ragione che troviamo in quest' ultima somiglia, assai più che la Raison del romanzo francese, alla Ragione della Cerva bianca; confutabili facilmente sono parecchi altri riscontri; non decisiva la corrispondenza di Dolze-Risguardo a Doux-Regart, quando si pensi all' enorme fortuna del personaggio nella letteratura susseguente al R. de la R.

Il romanzo francese lasciò, per quel che mi pare, nella Cerva Bianca, parecchi segni della sua influenza. Non stupiamoci che l' imitazione sia piuttosto sottile: il Fregoso, miglior filosofo che poeta secondo il giudizio del Crescimbeni e del Quadrio, non poteva limitarsi ad una scopiazzatura superficiale.

La progressione delle idee tenuta dal Fregoso nel descrivere la genesi della sua volgare passione, può far pensare al R. de la R. ove si tenga conto che nel nostro poema la donna amata è rappresentata da una cerva, nel poema francese da un fiore. Il nostro autore, come Guillaume, s' è incamminato libero da ogni cura, in un mattino di primavera, per un prato fiorito. Nessuna fiera sel-

---

[1] Nell' „Amante delle Rosa" noi vedremo quindi, contrariamente al Dobelli, non Guillaume de Lorris, ma Jean de Meun.

[2] Non capisco proprio che cosa il Dobelli abbia voluto dire dicendo (pag. 34): „L' uno e l' altro giovane finalmente raggiungono lo scopo cotanto ambito, ma l' Amant insoddisfatto per la brevità del godimento, il Fregoso colla più grande freddezza e spregiatore della buona riuscita dei suoi sforzi".

vaggia gli si è fatta contro in così lungo spazio, simbolo della imperturbata gioia della vita nel bel tempo della giovinezza. L'Amant è introdotto da Oiseuse nel giardino di Déduit ed è colpito dalle frecce di Amour presso la fontana incantata. Il Fregoso entra anche lui in un prato fiorito

D' arbori cinto a guisa di giardino

per abbandonarsi ad un placido e tranquillo riposo; in mezzo al prato c' è la fontana dell' amore, le cui fresche acque paiono dire col loro mormorio che là Venere è giaciuta tra le braccia di Adone; il cacciatore ne assaggia e ben presto si addormenta tra i soavi sibili del vento tra le fronde. È allora che compare la cerva.

Per entrare nel regno di Amore bisogna attraversare come dicemmo, un fiume; si affollano sulla riva molte persone allegoriche inutilmente sperando di essere accolte nella barca della Giovinezza traghettatrice, perchè esse sono da quel regno escluse per sempre. C' è tra le altre Levità, Temerità, Pigritia, Felonia, Avarizia, Villania, Tristitia, Dispetto. Questa gente che cerca invano di passare nel fiorito regno di Amore, facilmente richiama al pensiero le figure disegnate sulle mura del vergier Déduit, che sono anch' esse dal soggiorno di Amore eternamente bandite. Si noti che Felonia, Avaritia, Villania, Tristitia, forse non casualmente così appunto riunite, si trovano tutte in Guilllaume.

Dissi che la Ragione della Cerva bianca poco somiglia a Raison. Nè basta a farle ritenere identiche l' essere entrambe contrarie ad amore. Tracce dell' antica Raison mi parvero piuttosto ritrovabili in Eubulo. Se invece di Eubulo il Fregoso avesse scritto Ragione, sarebbe saltata agli occhi di tutti la somiglianza. Ma egli a Ragione riserbava altro compito nel poema. Ricorse quindi più che a una sostituzione di persone ad una sostituzione di nomi. Eubulo è la ragione in quanto dà buoni consigli, come p. es. Bel-Acueil è la donna in quanto riceve festevolmente. Non si obbietti che Eubulo parla di Ragione; anche Bel-Acueil parla della Rosa. I ragionamenti che Eubulo tiene al poeta sono in alcuni punti analoghi a quelli che tiene Raison. Tanto l' uno quanto l' altra sciolgono un inno alla vecchiezza e mostrano i pericoli della gioventù; anche Raison, nel suo secondo colloquio, passa in rassegna con versi preferibili assai alla citata ottava del Campofregoso le varie occupazioni in cui si può impiegare l' umana attività. È poi appena necessario osservare l' analogia delle situazioni in cui Eubulo e Raison compariscono.

Parecchi personaggi sono comuni ai due poemi; il che però non ci licenzia a credere con sicurezza che il R. de la R. li abbia trasmessi al nostro scrittore.

Difficilmente sono un diretto sdoppiamento di Male-Bouche, la „Mala lingua" e il „Mal pensiero" che fan parte della gente dannosa tenuta lontana da Erotopoli; e se anche il personaggio di Male-Bouche direttamente operò, non è necessario risalire fino

a Guillaume; bastano le opere già citate; basta il „Champion des dames", noto certamente al Fregoso, com' era noto all' Equicola.

Fregoso ed Ergotele, strappati al freddo regno di Diana, arrivano in luogo ove vedono

. . . . . . . la campagna tutta piena
Di cariaggi e andare a schiera e schiera
Come fa il fido conductor che mena
Le riche merce da mercato o fera,
E di queste tal salme mulattieri
Eran soavi e dolci e van pensieri.

Loro padre è Otio, che manda continuamente vettovaglie all' esercito d' Amore. Di „Oiseuses" e di „pensers" è piena la poesia allegorica francese del quattrocento; qui però non mi pare si sia ad essa ispirato. Nella „Pergoletta de le laudi d' amore" di questo si nota:

Che d' ocio nato sia come se dice
A me non par . . . . . . .

e non v' è per quel luogo nessun dubbio che non si alluda al Petrarca.[1]

Così sulla simbolica armata che guidata da Dolce-Risguardo invade la terra di Diana influì assai probabilmente, come nota il Dobelli, l' enumerazione delle frecce tenute da Doulx-Regart. Ma non può in pari tempo essere disconosciuto un influsso petrarchesco: oltre a Beltà, a Virtù, a Liggiadria, personificazioni non ignote al Petrarca, c' è Maniera Accorta, che al Petrarca ci riconduce indubbiamente.

Incontriamo nel poemetto Gioventù, Natura, Amore, Venere. Fu l' episodio di Dame Nature che suggerì al Fregoso di dare un posto così insigne alla Natura nella sua visione di Amore?[2] Si ricordò il poeta, rappresentandoci Amore che si specchia nel bel volto di Beltà

Che in dolce fiamma il cor gli haveva volto,

della leggiadra coppia di Amour e Biautés danzanti nel giardino di Déduit? Non osiamo affermarlo. Certo è caratteristico tuttavia che nel R. de la R. il soggiorno di Amour è la casa di Déduit; nella Cerva bianca il regno di Amore è „recto e governato" da Voluptà.

Prima di passare ad una conclusione io volli vedere se tracce del R. de la R. presentassero le altre opere del Fregoso: nessun tratto mi occorse che sicuramente apparisse imitato o tradotto dal

[1] Già il Petrarca, del resto, avvicinava l' ozio e i pensier dolci e soavi in TA, I, 82—3.

[2] Nella C. B. è pure posto da Ergotele il problema dibattuto del R. de la R. se sia migliore l' arte o la Natura. Concediamo facilmente che le conseguenze ricavate da Ergotele sieno una curiosa trovata del nostro.

poema francese. Nel „Lamento di Amore mendicante“, Amore descrive il suo regno antico:

Bellezza nel mio regno e legiadria,
Gioventù e spess' anchor virtù faceva
Con quest' ai fidi amanti compagnia;
Speme la face mia sacra accendeva
Ma dentro gli soffiava gelosia
Con vento de suspir, ma 'n fin cresceva
La fiamma e dolce guerra e dolce pace
La facean più lucente e più tenace.

A spiegar questi versi bastano le tendenze allegoriche generali, la sua educazione artistica; non è necessaria una fonte diretta. Del resto abbiamo veduto ch' egli pedestremente e servilmente non imita mai. Risuona nei suoi versi l' eco di molte voci antiche e nuove, deboli e potenti; copiose, continue dovettero essere le sue letture; tutti i più grandi allegoristi gli sono noti. Ma egli non ha per nessuno un attaccamento esclusivo: accoglie le più varie impressioni, segue i più disparati modelli. Ammira la più celebre arte d' amore del medioevo e, senza attingervi mai come si attinge ad una vera e propria fonte, se ne ispira qualche rara volta abilmente. Passa dal ridente sogno d' amore all' austera visione dell' oltretomba e apre la sua anima pensosa e triste ai salutari influssi dell' arte dantesca. Nel „riso di Democrito“ e nel „Pianto di Eraclito“ l' influenza di Dante si fa più che altrove sentire. Conosce dei due grandi rappresentanti dell' allegoria medievale molti fortunati rampolli e italiani e francesi, dal Petrarca al re René, dal Quadriregio al Polifilo.[1] E l' opera con cui si chiude la storia della grande allegoria italiana è un opera, in certo qual modo, di sintesi. Il Fregoso si vale di tutti i mezzi allegorici: dalla visione al viaggio fantastico, dal simbolo animalesco all' umano; dal prato fiorito in cui appare le cerva ai bizzarri edifici in cui s' imbattono i tre peregrini, da Madonna Probità che in negri panni gli appare alla sacratissima regina che si adora nel tempio di Minerva, cioè l' intelligenza divina; dell' allegoria appaiono nei suoi versi gli aspetti più vari.

Il Fregoso non aveva la geniale potenza d' infondere nuova e forte vita ad un organismo omai destinato a morire. Nella „Pergoletta d' amore“ al Telesio che lo sorprende in meditazioni e gli domanda se fosse col pensiero salito a volo in cielo, egli giustamente risponde:

. . . . . . . Il mio pensier tant' alto
Salir non può ch' al volo non ha penne.

---

[1] Mostrammo già qualche analogia tra il Polifilo e la Cerva Bianca. Si noti la sostanziale identità tra il riacquisto di Pensiero e Desio, tema della Cerva bianca e il raggiungimento di Logistica e Telemia, episodio centrale del Polifilo.

Non ha il patrizio genovese l' altezza d' ingegno, l' impeto, l' audacia di un Francesco Colonna, eppure va messo accanto a lui, va studiato e giudicato con lui. Al Colonna il Fileremo è vicino più di quello che a primo aspetto non paia; più vicino assai che ai mediocrissimi allegoristi che pochi anni più tardi ci daranno il „Caos de Triperuno" e lo „Zodiacus Vitae", strani bagliori di cielo a sole già tramontato.[1] Noi possiamo immaginar facilmente spoglia del suo scarso e superficiale allegorismo l' opera del Palingenio; non ha radici profondamente infisse nell' età media, nè è il necessario prodotto d' una vasta e particolare cultura allegorica l' allegoria del Folengo; il Colonna ed il Campofregoso sono i nostri ultimi autori di cui si possa dire con sicurezza che all' allegorismo furono tratti irresistibilmente dall' indole e dall' educazione; vissero a lungo entrambi, come le indagini sulle loro fonti mostrarono, tra le fantasie allegoriche care agli uomini del medioevo; servì ad entrambi di complemento, nell' educazione allegorica, l' arte classica e la poetica filosofia di Platone; entrambi perciò vestirono di congeneri fogge lo stesso nobile ideale d' amore. È di essi l' ultimo ritorno al R. de la R.

---

[1] Insiste sull' affinità intelletuale tra il Fregoso ed il Palingenio, non certo senza fondamento, il Flamini, Spigolature di erudizione e di critica, Pisa 1898, pag. 193 e sgg.

---

## Capitolo VIII.

### Il „Roman de la Rose“ e la nostra poesia epica.

Recentemente il Proto[1] credette utile richiamare l' attenzione degli studiosi su un passo dell' Ariosto che presenta, secondo lui, affinità considerevoli con un passo di Jean. L' Ariosto, prima di cominciare la sua novella di Giocondo, si rivolge alle donne:

(C. XXVIII, st. 2) Lasciate questo canto: che senza esso
Può star l' istoria e non sarà men chiara;
Mettendolo Turpino anch' io l' ho messo,
Non per malivolenzia nè per gara.

J. de M. fa anche lui alle donne le sue scuse. Del lungo passo riprodotto dal Proto riproduco solo i versi essenziali:

(vv. 16154—8) S' il vous semble que ge di fables,
Por mentéor ne m' en tenés;
Mès as actors vous en prenés,
Qui en lor livres ont escrites
Les paroles que g'en ai dites.

Il Proto, pur rilevando l' identità dell' ironia prodotta col medesimo artificio di dare ad altri autori la colpa di ciò che volontariamente s' introduce nell' opera, riconosce la differenza tra i due passi: l' Ariosto esorta le sue lettrici a non dare al suo racconto maggior peso che alle finzioni e alle favole, Jean invece protesta che le sue parole meritano piena fede. Il critico non afferma che la comune intenzione ironica provi una diretta derivazione; ma cerca d' ispirarne la persuasione, indicando più minute correlazioni tra i due passi („non per malivolenzia nè per gara“ e „ne par ire | ne par haine ne par envie“).

Ma sono mere casualità. Mi perdoni il dotto ricercatore s' io gli ricordo quanto già fossero largamente adoperate le citazioni scherzose dai precursori stessi di Ludovico. „Se Turpin non mente“ ripete il Pulci; e della testimonianza di Turpino si fa forte il Boiardo

[1] Enrico Proto, Spigolature ariostesche, in Studi di lett. ital., V, pagg. 115—7.

quando deve mettere a prova la credulità dei lettori. L' Ariosto anch' esso usa volentieri di questo mezzo di comicità. Il passo citato è uno dei tanti casi; nè ha bisogno per essere spiegato di ragioni diverse da quelle che spiegano gli altri.

Il Proto non fu il primo ad accostare l' allegorico poema di Francia agli epici nostri. Questi non possono tutti ripetere le parole del Pulci:

(C. XXVII, st. 41) Voi che leggete queste cose strane,
Andate drieto al senso litterale,
E troveretel per le strade piane;
Ch' io non m' intendo di vostro anagogico,
O morale o le more o tropologico.

Spesso accolgono elementi allegorici nei loro poemi. L' Ariosto che raffigura nel simbolico episodio di Alcina e di Logistilla la lotta tra gl' istinti bassi e gl' istinti generosi e introduce nell' azione guerresca allegorici personaggi, e ci presenta, personificazioni mirabili, la Gelosia e lo Sdegno, ebbe anche nell' uso dell' allegoria imitatori inconsiderati ed insulsi. Attrae facilmente tra questi l' attenzione dei critici messer Francesco de' Lodovici veneziano, il scellerato autore del lungo poema: „I trionfi di Carlo".[1]

È parso a Victor Le Clerc[2] che nel materiale allegorico ond' è ricco il poema si potesse scorgere l' influsso del R. de la R.: „Jean de Meun avec ses hardiesses philosophiques trouva en Italie des admirateurs et des émules, comme François de' Lodovici, qui visita la France dans les premières années du XVI^e^ siècle et qui doit au long épisode de la Nature celui de son poème des Triomphes de Charlemagne, où Renaud va interroger la Nature dans son laboratoire souterrain et devient le confident de ses mystères". Il Barbi,[3] il Del Balzo,[4] il Flamini,[5] nulla accennando dell' opinione suesposta, additarono come fonte dell' allegorismo del Lodovici la Divina Commedia. „La Natura, la Fatica, il Vizio, la Fortuna ed altri esseri simbolici che il Lodovici introduce nel poema mescolati con le prodezze degli eroi di Francia trasse dallo studio del sacro poema". Così scrisse il Barbi.

L' asserzione del Le Clerc è certamente infondata. La Natura del Lodovici, a cui Rinaldo perviene penetrando nel monte Atlante attraverso „un pertugiato sasso" onde aveva viste scaturire infinite di numero le più varie e più strane figure, non somiglia affatto alla Natura di Alano e di Jean. S' indugia anch' essa in filosofici ragionamenti e anch' essa discute il problema della nobiltà; ma

---

[1] Trionphi di Carlo di Messer | Francesco d' I Lodovici vinitiano. Stampato in Vinegia per Mapheo Pasini e Francesco Bindoni, 1535.
[2] Op. cit., in Hist. litt. de la France, XXIV, 568.
[3] M. Barbi, Della fortuna di Dante nel sec. XVI, Firenze 1890, pagg. 291—5.
[4] Poesie di mille autori intorno a D. Alighieri, t. V, pagg. 48 e sgg.
[5] Il Cinquecento, pag. 143.

queste non sono, a mio avviso, analogie sorprendenti. Il quadro è del tutto diverso. In una stanza sotterranea, ov' è bella e chiara la luce, sorge un piccolo monte

> Da alcuna parte sua non punto rotto;
> Questo era tutto intiero e tutto bello,
> Tutto di terra e non haveva in lui
> Un sasso, un sterpo, un' herba o un' arboscello.

La Natura è dritta accanto ad esso e da quel monte, che conserva tuttavia sempre la sua integrità, ella prende senza posa la materia per formare le sue creature.

D' altra parte errò il Barbi solo parlando di un influsso dantesco. All' Alighieri è senza dubbio ispirata la forma metrica adottata dal Lodovici, il terzetto; imita la matematica corrispondenza delle cantiche dantesche la simmetrica divisione del poema in due parti di cento canti ciascuna; imita il peregrinare del divino poeta attraverso i tre regni il fantastico viaggio di Rinaldo alle tre dimore della Natura, della Fortuna, della Virtù, nel quale tutta la universa vita viene a lui rivelata e il suo spirito si fa, oltre che più dotto, più puro. Ma non va tuttavia dimenticata la vera fonte dell' allegoria che serve di ossatura ai Trionfi: il Tesoretto. Ser Brunetto, che è ricordato dal Lodovici tra gli uomini degni dimoranti nel tempio di Virtù (Parte II, c. LXXXVI), incontra anch' egli, innanzi tutto, occupata nelle sue mirabolanti operazioni, la Natura. Si ferma anch' egli come il Lodovici (vv. 1005 e sgg.) a numerare gli animali più bizzarri da essa creati. La Natura annunzia al Latini ch' egli vedrà „le quatro vertute“ (v. 1147) e troverà la Ventura (v. 1149); in Fortuna ed in Virtù dovrà pure imbattersi il paladino Rinaldo.[1] Brunetto deve incontrare, così gli dice la Natura, il dio Amore; in Amore s' incontra anche Rinaldo (Parte I, c. LXXIX). Brunetto finisce col giungere sul monte di Olempo (v. 2894); Rinaldo termina la parte allegorica del suo cammino sull' Elicone.

Per altri elementi allegorici non si deve trascurare, come già osservammo, l' Ariosto. Concludendo, nessun vincolo diretto unisce i Trionfi di Carlo al R. de la R. Lo stesso deve dirsi per un altro poema, che fu avvicinato anch' esso dalla critica al romanzo di J. de M.: l' „Italia liberata dai Goti“.

Già il Ciampolini[2] aveva creduto ragionevole supporre che dalla letteratura di Francia a lui ben nota il Trissino avesse attinto l' idea svolta nel IV e V libro della sua „Italia liberata dai Goti“ di

---

[1] Fondendo il Tesoretto col Dittamondo, il Lodovici ha collocata la Natura in Africa, la Fortuna in Asia, la Virtù in Europa. Che alla Fortuna e alla Virtù sieno state date come dimora l' Asia e l' Europa non è arduo il comprendere; la Natura fu posta in Africa perchè in essa l' autore vide specialmente la produttrice degli animali più stravaganti e più terribili. (Vedi il Morgante, C. XXV, st. 311 e sgg.)

[2] Ermanno Ciampolini, Un poema eroico nella prima metà del cinquecento, Lucca 1881, pag. 69.

„virtù prigioniere e di vizi torneanti meravigliosamente“. Indagando le fonti cavalleresche del poema trissiniano il Capalbo[1] non tenne conto del cenno senza alcuna prova particolare fatto dal Ciampolini; ed il Proto,[2] in una importante recensione del meschinlssimo opuscolo, rimproverando all' indagatore d' avere ristrette in troppo angusti confini le sue ricerche, istituiva, tanto per mostrare quanto campo rimanesse ancora all' indagine, alcuni raffronti tra l' „Italia liberata“ ed il R. de la R.

Un riscontro riguarderebbe l' episodio di Mundello (lib. XXV); tutti gli altri invece riguarderebbero l' avventura degli otto guerrieri mandati in ricognizione da Belisario (lib. IV e V).

Sulla sassosa strada che ha a sinistra il monte scosceso e a destra l' abisso il Trissino pone il castello ove dimorano Poro e Penia: è un grande castello con due porte di ferro che sbarra la via e non si può seguitare il cammino se non passando per quelle due porte. Mundello entra per la porta custodita da Penia, l' orribile gigantessa, e riesce, seguendo certe norme prodigiosamente suggeritegli dall' angelo Palladio, ad uscire dalla porta custodita da Poro. Il Proto (pag. 268) rimprovera al Capalbo di non avere notato che quest' avventura, benchè derivi dalla favola platonica di Poro e Penia, pure è riprodotta attraverso il R. de la R. L' accostamento mi sembra arbitrario e non credo sia necessario, nel presente caso, discorrere dell' „ostel Fole-Largèce, di cui Richèce tiene l' entrata e Pauvreté l' uscita. Assai più strette sono le relazioni dell' episodio trissiniano colla novella tragi-comica che Ranaldo nell' attraversare la selva orribile e deserta ascolta da Fiordelisi: Prasildo per entrare nell' orto di Medusa passa la porta di Povertà ed esce dalla parte opposta attraversando la porta custodita da Ricchezza.[3]

Passiamo all' episodio di Acrazia e di Areta: Tale può essere il titolo di tutta l' avventura. L' idea di riallacciare questo episodio al resto del poema non era cattiva. Nel pensiero del Trissino i Greci non dovevano venire soltanto a cacciare i Goti; dovevano risollevare all' antica grandezza l' Italia, liberandola oltre che dai nemici materiali dai nemici morali. Dice Areta ai liberatori (lib. V):

> Poi che ci avete in libertà ridotte
> Di che siam per avervi obligo eterno;
> Non vi fia grave fare un altro bene
> Ch' a l' infelice Italia sia salubre.
> Questo è levare il disonesto incanto
> De le due fonti de l' ameno prato,

---

[1] Fr. Capalbo, Le fonti cavalleresche dell' Italia liberata dai Goti di G. G. Trissino, Cosenza 1906.

[2] E. Proto, Rassegna crit. della lett. ital., 1907, pag. 260 e sgg.

[3] Orlando Inn., Part. I, canto XII. Si veda sulla novella di Prasildo e di Tisbina l' articolo del Savj-Lopez in Raccolta di studi critici dedicata ad A. D' Ancona, già citata, pagg. 53—7.

Ch' empion le menti di pensier lascivi
E recan odio a le virili imprese.

Non cerchiamo nell' episodio il rispetto alla realtà storica e badiamo all' allegoria. Il personaggio principale è Acrazia, l' incontinenza. Figlia di Iperbio (l' eccessiva violenza) è sorella di Faulo (la dappocaggine morale, l' abbrutimento prodotto dalle sfrenate passioni). Un' Acrazia speciale è Ligridonia (funesta voluttà); essa ci rappresenta la forma più comune e più terribile dell' incontinenza. Acrazia domina. Una intera città è a lei soggetta. Abita in un mirabile palazzo, dinnanzi a cui si estende un prato circondato di alti cipressi, popolato di damigelle e di donzelli in perpetua festa, assisi presso due fontane che accendono di lascivia i cuori e spengono ogni civile ardimento. Lo chiude un gran muro altissimo che ha in sè tre porte. Succede al prato un cortile ch' è circondato da larghe logge istoriate e per cui s' entra nelle splendide sale allietate da belle viste su verzieri, piene di gente lieta; magnifica tra le altre è la stanza di Acrazia. Ma nella parte ultima della stanza c' è un usciolo nascosto, ben chiuso e coperto; ma talora lo disserra l' Inopia e allora s' entra in un' orribile selva circondata da un gran muro di ferro ove siede, amara flagellatrice, una vecchia imperiosa, Metanea, il pentimento. L' allegoria di tutta questa descrizione è assai semplice. Di giardini, di lieti abitatori, di magiche fontane era suggeritrice facilissima l' anteriore poesia, anche se non si ricorre al R. de la R.; il Proto osserva l' altezza del muro e ricorda che un alto muro chiude pure il Vergier Déduit; giunge all' usciolino sbarrato e nota che di un piccolo uscio si parla pure nell' opera di Guillaume (vv. 514 sgg.). Ma qual differenza tra le due situazioni! Se si vuole ad ogni costo veder tracce del R. de la R., non già si confronterà l' uscio per cui si passa dalla chiassosa festività d' una vita incontinente alla tormentosa povertà ed al pungente rimorso coll' uscio che conduce nel regno della gioia; l' ideazione del Trissino ci farebbe piuttosto pensare all' episodio già ricordato dell' „ostel Fole-Largèce". Ma nemmeno ciò è necessario. Già nella „Tabula Cebetis",[1] che giustamente il Proto riconosce qual fonte del Trissino, accanto ad *Ἀκρασία* ed alle sue compagne si trovavano la Pena, la Mestizia, il Dolore, e poi, liberatrice da tutto ciò, *Μετάνοια*. La Pena ha, come la Metanea del Trissino, un flagello. Acrazia tiene in una torre imprigionata Areta colle sue figliuole. Si doveva liberarla. Nacque così probabilmente seconda nella mente del narratore quella che nel poema è la prima parte dell' episodio. Le due parti sono in evidente contrapposizione. Alle due fonti della lascivia fa riscontro la fonte del sanaio, fonte in cui si convertì, per voler del cielo, Sinesia morta per insidie di Acrazia. Sinesia è fatta nipote di Areta e sono le lagrime di questa per l' estinta nipote che com-

[1] *Κέβητος πίναξ*, recensuit C. Praechter, Lipsiae 1893.

muovono il cielo. L' antico bellissimo motivo della fata che non permette a nessuno di bere alla sua fontana e pone custode e vendicatore un fortissimo combattente poteva benissimo, quando nella fontana si simboleggiasse la prudente virtù e nella fata l' incontinenza, esser piegato a significare gli ostacoli che quest' ultima oppone ai virtuosi. Ligridonia, la voluttà, è qui suscitatrice della lotta tra le tendenze buone e le cattive. Ed era naturale un' altra opposizione: alla torre, in cui s' era tenuta prigioniera Areta, doveva contrapporsene un' altra in cui fossero gettati i suoi nemici. Così è appunto. I giganti custodi della fonte del sanaio sono rinchiusi in una grande torre cinta di fosse e di mura.

Ed ora che abbiamo detto, con quella brevità che ci era consentita dall' argomento, qual' è, a nostro avviso, l' essenza dell' episodio, vediamo quel che dice il Proto (pag. 263): „In questa prima parte ove si tratta di lotte con esseri allegorici, poteva tenersi presente il R. de la R., ove Dangiers vieta all' Amant ed a Bel-Acueil di coglier la rosa; perchè si ha proprio la vecchia custode della torre, ove vengono imprigionati questi esseri allegorici (R. de la R. vv. 2840 e sgg.; 4407 e sgg.; 13320 e sgg.)".

Io credo che la vecchia dell' „Italia liberata dai Goti" proprio non meriti di essere avvicinata alla detestabile Vieille. La torre in questione era stata quella mattina abbandonata dai Goti

> . . . . e v' era una sol vecchia dentro
> Povera, e che vivea de le sue mani.

E quando Traiano entrò nella rocca,

> . . . . vide una vecchietta che sedeva
> Presso l' entrata e che filava lana.

La laboriosa vecchierella non dice il suo nome, non è chiamata per nome; caso assai strano nel Trissino che tutte le sue figure nomina sempre. È assai probabile che qui l' autore non ce ne dica il nome, solo perchè ce lo vuol dire più tardi. Descrive, seguendo assai davvicino la „Tavola di Cebete", il ritorno di Areta al suo castello; vanno su per l' ardua via i guerrieri e procedono ai lati della strada un bel vecchio rosso e grasso,

> . . . . . . . e una vecchietta
> Con gli occhi gravi e con le membra lasse
> Ch' avea una lonza incatenata seco.

La vecchietta, che tiene incatenata la lonza, e la vecchietta, abbandonata dai Goti fuggiaschi, che custodisce i violenti giganti, sono una cosa sola; il Trissino ce ne dice il nome: è la Fatica.[1]

---

[1] Anche nel poema del de' Lodovici testé esaminato troviamo personificata la Fatica (Parte II, c. XXII). Rinaldo giunto coll' Ebrea a „l' altero Imao monte" trova una donna stanca, succinta „et rossa in volto assai si venti-

Il Trissino ci dà nella sua opera altri esempi di allegoria degni di studio. Era un omaggio ch' egli, volenteroso se non geniale rinnovatore di cose antiche, rendeva ai modelli classici ed era un omaggio ch' egli rendeva al gusto del secolo. Che se l' allegoria vera, come dicemmo, era morta ed era omai nel tempio dell' arte una statua inerte, continua il vezzo dell' allegoria, freddo ed insincero artificio esteriore, e nuova spinta gli sarà data dalla reazione cattolica. Nel nuovo ambiente religioso e morale la letteratura puramente dilettosa non parrà aver diritto di esistere; tanto minor diritto parrà avere la letteratura lasciva. Si cercherà una giustificazione e soccorrerà agevole l' interpretazione allegorica. Sull' opera, uscita senz' allegorico velo dalla sua fantasia faticherà T. Tasso per ricavarne egli stesso i riposti significati morali; un passo più innanzi farà il Marino e, non egli, ma altri si assumerà l' improba fatica. L' allegoria, che già era stata forma spontanea e schietta di certi moti del pensiero e dell' animo, diventa una simulazione, un' apparenza; e il secentismo, l' arte delle simulazioni e delle apparenze, si finge arte allegorica per rendere con cotal finzione magnifico quello che è vile, profondo quello che è banale, raro quel che è comune, pio quello che è osceno.[1] E il Marino grida, prodigando i suoi simboli: „Ceda la scorza alla midolla, il corpo allo spirito, la nube al sole, traggasi dall' ombra la luce, dalla mentita la verità, dalla favola l' allegoria“, e vuole farci credere denso di morale il suo Adone:

> Però del ver che tesse or la mia tela
> In molti versi favolosi e vani
> Questo senso verace altri raccoglia:
> Smoderato piacer termina in doglia.

L' impudente poeta mentiva sapendo di mentire.

Non mancò il bell' umore che credette l' Adone imitato dal R. de la R.[2] L' Adone ed il R. de la R.! Quale somiglianza e

---

lava | Con un suo vel come fa l' huom ch' è lasso“. È la Fatica che lo accompagna nell' ardua ascesa.

Già prima (Parte I, c. XCVIII) per giungere al Cataio Rinaldo era saltato sulle spalle al Tempo, e l' autore aveva giustificato ingenuamente la non astrusa allegoria: „E veramente . . . il guerriero | Col tempo andò a Laban d' un' in altr' hora“.

[1] „E verisimile anche l' incredibile“, osserva il Belloni, Poema epico e mitologico, (in continuazione), pagg. 160—1.

[2] Registro con esitanza il nome di questo antiscientifico lavorator e, vale a dire Felix Guillon, Jean Clopinel dit de Meung, Le Roman de la Rose considéré comme document historique du règne de Philippe le Bel, Paris 1903, pag. 181. Il Mango, Le fonti dell' Adone, Roma 1891, a pagg. 80, 114, 115, 117, cita indeterminatamente, per lusso erudito, il R. de la R. Il Gaspary, Di una fonte francese del Marino, in Giorn. stor. della lett. ital. XV, 1890, pagg. 306—9, dimostrando che il Marino attinse a C. Marot, prova un indiretto rapporto anche col vecchio romanzo: „È curioso, egli dice, il vedere le allegorie del Romanzo della Rosa, ringiovanite una prima volta

quale abisso tra i due poemi! Uguale il tema: la voluttà; uguale la sproporzione tra la tenuità del soggetto e la mole della trattazione incongrua, eterogenea, diffusa, enciclopedica; uguale l' immensità del trionfo e l' irrimediabilità della caduta. Ma nel poema antico c' è un impeto che il poema moderno non ha. Il Marino si muove in un mondo falso, irreale, si adagia nella voluttà come in una culla, ignora nella sua femminea viltà ogni scossa rude di passione. La sensualità nel R. de la R. ha alcunchè di gagliardo, di procelloso; J. de M. non è soltanto il poeta dell' amore; è ad un tempo il portavoce del popolo oppresso e alterna coll' inno a Vénus la satira sociale.

dal Marot, finire qui in mezzo agli artifici del Marinismo, con cui non sono senza qualche parentela".

# Appendice.

## Appendice.

### La donna del „Reggimento".

La donna, di cui si parla nel „Reggimento", fu variamente interpretata. Il Manzi[1] la credette la „divina sapienza" e la sua ipotesi fu accolta da parecchi e tra gli altri dal Bartoli. Il Borgognoni[2] sostenne che Madonna non è altro che la donna dell' „Intelligenza", cioè l' Intelligenza stessa, e considera tutta quella parte del libro che ad essa si riferisce „come il ritratto di quello sforzo o peregrinazione dell' anima per cui questa attratta dall' intelletto attivo si solleva coll' intelletto materiale alla percezione dell' intelligibile e più oltre progredendo si unisce agli stessi intelligibili". Il Thomas,[3] accettando siffatta opinione e facendo onore al Borgognoni per la sua scoperta, dice: „sa démonstration est si lumineuse que nous ne chercherons pas à la refaire après lui; nous nous bornerons à renvoyer le lecteur à cette remarquable étude de psychologie littéraire".[4] Anche al Festa, che ultimo si occupò del nostro autore[5], pare che il Borgognoni sia riuscito „bellamente ad identificare questa del Reggimento con la donna di un altro poema: l' Intelligenza". A me pare tuttavia che l' ipotesi generalmente accolta sia incomprensibile nel disegno generale della composizione del Reggimento e renda oltremodo oscuri molti passi particolari.

Scopo del libro è con frase barberiniana „vestire (le donne) di quell' honesto manto | che (l' onestà) ae con seco e ch' ella porgie acquelle | che voglion caminare per la via | de' costumi". Argomento saranno dunque i precetti dell' onestà. Con facile allegoria il Barberino avrebbe potuto introdurre come dittatrice

---

[1] Reggimento delle donne, Annotazioni, Roma 1842.

[2] Op. cit., pag. 239 e sgg.

[3] Op. cit., pag. 27 e sgg.

[4] Il Gorra, Il reggimento e costumi di donna del Barberino, in Studi di critica letteraria cit., pag. 385, crede inutile dopo quanto disse il Thomas ritornare sulla parte allegorica del libro.

[5] G. B. Festa, Un galateo femminile italiano del trecento, Il reggimento e costumi di donna di Franc. da Barberino, Bari 1910, pagg. 21—24.

l' Onestà stessa e da lei imbeccato il poeta sarebbe divenuto operoso ed eloquente; con allegoria più difficile egli fa comparire due nuove figure, Industria ed Eloquenza; Onestà si accorda con Industria perchè Eloquenza favelli al poeta. Tutto fin qui è naturale ed inerente all' argomento trattato. Ma perchè l' Onestà, con Industria ed Eloquenza, esseri non umani, possa mettere i suoi comandamenti in iscritto, occorre un poeta; bisogna indurre un uomo ad assumersi l' arduo incarico di scrivere dietro la dettatura dell' Eloquenza. Chi potrà strappare all' uomo atto il consenso? Secondo l' interpretazione del Borgognoni questa persona sarebbe l' Intelligenza; secondo me sarebbe invece la Gloria.

Molte ne sono le prove. A Francesco che si incammina alla ricerca della sua donna appare promettitrice di più ampi beni Eterna-Lucie (pag. 388, part. XVI, XXIV, 100—15):

De! non andare; ancora i' ti vo' dire,
Ch' io non ti mostro tutta mia belezza,
Però chettù comprender non la puoi,
Finchè non lassi l' altre cose tutte.
Secciò vuo' far, tu mi porrai vedere
In tanta altezza, bellezza e sprendore,
Che per niente arai tutt' altre cose.
Porrai ancor veder la mia potenza,
E quanto posso attè di grazia fare;
E chome quella donna che tu cierchi,
È di mia corte, e sotto me si reggie.
Queste duo' donne che meco vedesti
Nel primo avenimento accompangnìa
Tutto chessien di gran bellezza ed alta,
Parien niente, quando sarai dengnio
Di veder me, quanto conviene a uomo.

Domandata da Francesco chi sieno tali donne:

Le donne chettù vedesti con meco
Son, l' una Grolia, e l' altra è Vertute;
Donne di gran savere e biltate:
Le qua', settù mi credi,
Saranno attè come sorelle amiche.

E subito Francesco:

Madonna, se vero è ciò che vo' dite,
Servendo a voi io porrei dimorare
Con questa donna a chu' son così dato.

La situazione non è priva di artistica efficacia ed il concetto, benchè solo accennato, è uno dei più felici che abbia prodotti il cervello del giureconsulto toscano. Il poeta è sorretto, guidato tra le gravose

fatiche della sua composizione da un suo sogno di gloria; egli cerca la gloria coll' ardore con cui un amante cerca la donna amata, coll' ardore di un Jaufré Rudel, chè anche a lui la donna non è mai apertamente apparita e solo ne sa la grande e alta bellezza. A ciò si aggiunga ch' egli vuole appositamente tener sempre accesa la curiosità del lettore, evitando di pronunciarne esplicito il nome. Se egli la nomina (ed è probabile che questo avvenga almeno una volta nell' opera) la nomina tuttavia in modo che l' indovinello continui. Nel suo allegorico pellegrinaggio verso la gloria egli incontra pericolosissimi dissuasori; sorgono in contrasto col suo ideale altri ideali e fu buon pensiero quello di contrappore alla gloria non solo aspirazioni meno alte come la Voluttà, ma anche mete più eccelse come l' Eterna Luce. Questa gli si presenta accompagnata dalla Gloria e dalla Virtù, due donne splendide che, dopo averla condotta al poeta, immediatamente dileguano; Eterna Luce discorrendo non dice: „queste due donne che meco vedi", ma „che meco vedesti". Francesco non ha riconosciuta la donna amata, ma restò certo abbagliato dalla sua meravigliosa bellezza; la sua interlocutrice infatti non trova mezzo migliore per distoglierlo dalla sua passione che quello di abbassare, esaltando la sua, la bellezza delle sue compagne. Si noti che la donna amata dal poeta non può essere un' abitatrice della corte di Eterna Luce diversa dalle due menzionate. Francesco sarebbe subito uscito nelle parole che di lui riportammo, appena avesse sentito ove si trovava il suo amore; pronuncia invece quelle parole appena ha sentito il nome delle due scomparse compagne. Inoltre che ragione ha il pronto disparire di queste? Intendendo le cose come noi le intendiamo è facile la risposta.

Un secondo fondamento della mia ipotesi sta nell' impostazione del tema allegorico. Madonna che appare al poeta invitandolo a comporre l' opera sua non vuole però essere conosciuta. L' autore è presago della gloria che gli verrà dal suo lavoro (pag. 6, proem., II, 1—5):

> Ai! gientil donna, la vostra loquea
> Mi fa ben[e] cierto che voi se' mia donna,
> Ma perchè state cotanto cielata?
> Dengniate di mostrarmi,
> Anzi ch' io parli, le vostra fattura.

Ella oppone un rifiuto; bastava l' odore che da lei si spandeva, lo splendore che dal suo volto raggiava. Ma a mano a mano ch' egli procede nell' opera, ella gli si va sempre più palesando; il poeta diviene sempre più certo, in altre parole, di un glorioso successo; e giunto al fine delle sue fatiche, conscio dell' importanza e del valore dell' impresa compiuta, crede di avere conquistata appieno la gloria desiderata. Della sua gloria non sa ancora nessuno; ma la gloria già appare a lui solo a confortarlo e a bearlo. Egli deve

però restare umile e fare come se non gli fosse apparsa (pag. 346, part. XVI, II, 122—3).

La dama ha ai piedi un „picciol chuciolino" (pag. 98 e 219). Ebbene nei „Documenti d'amore" l' unica figura, nella cui rappresentazione si riscontri questo interessante particolare, è la Gloria (pag. 310).

Madonna dice a Francesco (pag. 220, part. VI, VI, 129—30):

> Neggià paura dell' arco ti vengnia
> Ch' il tengo sol per la giente noiosa.

Che senso si potrebbe ricavare da tali parole riferendole, invece che alla Fama, all' Intelligenza? Alla Gloria non si può non pensare leggendo i passi seguenti (Part. VI, VI):

> (v. 159) Per vostr' amor l' altra giente m' innori.
>
> (vv. 173—5) Dal vostro bel guardar la mente mia
> Viva tuttora e lungo tempo allegra,
> E dopo vita ancor più viva e duri.

Altrove (pag. 359, part. XVI, I, 69—73) la dama è rappresentata presso una fontana:

> Qui dà bere acchì ne vuol dallei,
> E chi è dengnio in quella quantitate
> Che piace allei e merita ciaschuno:
> Acchui dà acqua, a chu' vino, a chu' oro,
> Ed alchun è, che biasimo riporta.

E poco oltre (II, 73—6) Francesco dice a Voluttà:

> Ma perchè le tue gioie duran poco,
> Io pure andrò a ritrovar colei,
> Le chui grazie e doni
> Durano ancor dopo la morte altrui.

Ancora (pag. 435, part. XX, IV, 36—7) è definita Madonna:

> Quella chu' tanto brama la giente
> C' à sentimento d' onore e di laude.

La donna di Francesco gli appare sotto diverse forme e figure: gli mostra ora una virtù, ora un' altra. Questa potenza di elevare la mente e il cuore può essere anche propria della Gloria. A Jacopo del Pecora compare in sogno una bellissima donna, la Fama. Nessun dubbio è possibile, chè ce ne dà il nome il poeta. Orbene ella dice:

> Surgi, ch' i' son colei che disiare
> Fo le menti d' onore e di virtute,
> C' ogni vizio allei fo sottentrare.

Così Francesco da Barberino (pag. 221, part. VI, vi, 164 e sgg.):

> Li vostri raggi mi nettin lo core;
> Le trezze vostre, gioiose, amorose,
> Leghin la vita mia da' vizi e mali;
> La vostra gola candida mi tiri
> Ai baci ed all' amor delle virtudi;
> . . . . . . . . . . . .[1]

Nella Fimerodia leggiamo:

> Io fo le menti nello ingengnio acute
> A specular d' assemplo ogni dottrina
> Delle cose avvenir, presenti et sute.

e Francesco (pag. 222, part. VI, vi, 187—9):

> Voi siete madre d' ongni arte e di senno,
> Di sottilgliezza e d' ingengnio lucerna,
> Voi d' ingnioranza nemica e d' errore.[1]

Entrambe hanno un „collegio" di astanti: entrambe precorrono col loro desiderio le onorate azioni dei loro fedeli. La Fama della Fimerodia appare al poeta per decantargli la bellezza dell' amore virtuoso; nemica della Voluttà ci appare analogamente Madonna nel Reggimento. Nel rappresentare il curioso contrasto il poeta mette dall' una parte la Voluttà, dall' altra un banditore „della gran fama di questa donna" (Gloria). Qualche critico eccessivamente sottile potrebbe farmi osservare il bisticcio prodotto dalla mia congettura; si verrebbe infatti a dire „la fama della gloria". Opporrò, perchè cessi lo stupore, un verso che la Fama in Jacopo da Montepulciano riferisce a sè stessa:

> Gli effetti miei di tanta grolia pieni.

Francesco ci parla di un' andata di Madonna in cielo, ove fa lunga dimora con Dio. Oltre alla gloria terrestre c' è anche la celeste. Egli abbraccia il concetto in tutta la sua più grande estensione; e a quel modo che la gloria celeste, la gloria dei beati, è lo stato di beatitudine prodotto dalla conoscenza di Dio, così egli concepisce la gloria terrena, non come pura rinomanza, come semplice rumore mondano, ma come una condizione beata di vita, resa tale come dalla virtù così dalla conoscenza che a uomo è concessa delle cose: a Madonna è guida l'Intelletto.[2] L' ultima volata

---

[1] Cf. ibid., pag. 222, vv. 190—1; pag. 223, v. 213; e part. XX, iv, pag. 434, vv. 8, 23; pag. 435, v. 39.

[2] Cf. pag. 222, vv. 192—4; 346, v. 124—5.

[3] Al Festa, op. cit., loc. cit., sembra di grande importanza, tra gli altri passi atti ad appoggiare la tesi del Borgognoni, il passo della Part. XX in cui Francesco prega l' Intelletto perchè gli lasci libero il passo presso

poetica sta tanto bene alla Gloria, come all' Intelligenza, cioè, per meglio dire, è un insieme d' iperboli disadatte sì all' una che all' altra (pag. 434 part. XX, IV, 15 e sgg.):

> Chui lo cielo ama, chui l' aira serve,
> Chui le stelle adoran, e pianeti assaltano;
> Chui mare e terra teme col fuoco,
> Per chui dottrina surgon gli canti,
> Li suoni s' accordan, nascon li fiori,
>
> . . . . . . . . . . . . . . .
>
> Tu fonte vivo, lucierna del sole,
> Tu c' a la luna del tuo lume dai.

Difficilmente, io credo, si potrà scoprire nelle singole parti di questo entusiastico inno e nel loro complesso un significato rigorosamente scientifico e filosofico: sono frasi fantastiche, esagerate, quali frequentemente s' incontrano nella letteratura religiosa. Esagerazioni consimili sparge qua e là nel poema; e certo, quando vediamo Madonna chiamata figliuola primogenita della mente divina (pag. 222, v. 182) noi consideriamo la cosa come un complimento iperbolico; precisamente come quando la sentiamo qualificare lucerna del sole e procreatrice dei fiori. Sono queste le espressioni su cui si basa in special modo l' ipotesi che noi combattiamo. Ma se veramente Madonna fosse l' Intelligenza, e quest' Intelligenza dovesse concepirsi come la concepì il Borgognoni, in che maniera si spiegherebbe l' opposizione di Eterna Lucie a Madonna? Esse verrebbero a confondersi insieme. S' intende poi agevolmente che la Gloria confermi il libro consacrandolo colle sue mani. Nè solo questo ella fa. Al poeta che essa aveva chiamato „molto grosso" e che l' Intelletto aveva esitato a lasciar passare, parendogli „d' uno ingengnio sì grosso", questa prima vittoria del pensiero è eccitamento ed insegnamento a proseguire, ad innalzarsi, finchè lo concedono le umane energie. Madonna ha avuto da Dio una stupenda corona; da questa toglie una pietra e la regala al poeta: essa, mediante una serie di mistiche operazioni gli rivelerà tutte le cose. Tra i momenti del rito ce ne son due importantissimi. Madonna dice a Francesco, dopo altri suggerimenti (pag. 438, part. XX, IV, 137—9):

> Elleva gli occhi al Fattor della pietra,
> E riconosci prima lui per sire;
> Poi ti ricorda di me che la dono.

La fiducia in Dio e il pensiero della Gloria, ecco i due più validi incentivi di elevazione.

---

Madonna. Aggiungerò alle cose dette che la Gloria a cui Francesco aspira è, in istretto senso, la gloria letteraria; e a siffatta gloria non giunge uno sciocco ed un ignorante. Ecco perchè il nostro autore, che si considera „grosso", prega l' Intelletto.

Non mi par quindi da accettarsi l' accostamento generale tentato dal Borgognoni della donna del Barberino colla donna dell' Intelligenza. Erroneo mi pare poi qualche accostamento particolare. Il Borgognoni,[1] parlando dell' „Intelligenza" dice: „anche la donna del Barberino abita in parte d'oriente come quella del nostro". Questo è più falso che vero. Madonna appare a Francesco anche ad oriente, ma dopo anche essergli apparsa a tramontana; il poeta la fa essere dappertutto, poichè è detto (pag. 224, v. 235):

> I' sono in cielo e in terra per tutto.

Benchè dell' astrattezza di Madonna non sia lecito dubitare, non potrebbe il poeta aver sovrapposto il senso allegorico ad un senso letterale? Non mi pare probabile. I caratteri di materialità, di femminilità reale che Madonna qualche volta ci mostra, erano trascinati facilmente con sè dalla personificazione.[2] Alcuni passi poi, che potrebbero riferirsi in modo evidentissimo ad una persona in carne ed ossa, possono essere tratti ad altra significazione. Così è dove Onestà, dopo aver consigliato al poeta di adoperare il volgare toscano, di mescidarlo all' occorrenza con quelli tra i volgari affini che più fossero belli, aggiunge (pag. 15, proem., v, 44—6):

> E questo del volgar noi ti diciamo
> Per piacerne alla donna checci indusse,
> La quale è dengnia d' onore e gratia.

Un' opera composta in volgare doveva più prontamente diffondersi e piocurar quindi una più ampia e facile gloria.

Ed ora un' ultima osservazione. Il poeta ha volontariamente avvolta in un velo fitto di mistero la sua figura. Non soltanto nel „Reggimento", ma anche nei „Documenti", egli afferma che per scoprire il significato vero del suo simbolo occorre una particolar perspicacia.[3] È improbabile ch' egli si sia proposto soltanto di

---

[1] Op. cit. pag. 251.

[2] Si legga il piccolo contrasto tra Francesco e Madonna a pag. 16; le lodi a lei impartite pag. 7, v. 30 e sgg.; pag. 9, proem., III.

[3] Nei suoi „Documenti d' Amore" (ed. Egidi, pag. 34), parlando della misteriosa donna, il Barberino così avverte il lettore: „Si autem de ista domina que sit que hoc iniunxit videre volueris infra in fine secunde partis et prohemio tertie in testu et glosa satis dicitur". Vi si parla di Costanza. Ma sarebbe assurdo, a mio parere, il credere che proprio la Costanza sia simboleggiata in Madonna. Oltre alle difficoltà d' interpretazione che presenterebbero molti passi del Reggimento, non avrebbero senso in tal caso le parole che alla frase citata Francesco aggiunge: „cautus tamen eris et probus si poteris capere verba illa „Non basta adunque per risolvere il problema vedere di chi si tratta nei passi a cui il poeta rinvia, bisogna meditarci su con particolare prudenza. C' è in quel „probus" evidentemente lo scherzo. E si può conciliare la testimonianza dei „Documenti" colla nostra interpretazione ravvisando in questo rinvio una trovata scherzosa. Come il padre della favola

cimentare la curiosità e l' acutezza dei suoi lettori: per mantenere il silenzio ebbe certo qualche altro motivo. Se si tratta dell' Intelligenza il problema è difficile; più facile riesce invece se si vede in Madonna la Gloria. F. da Barberino non ha forse osato nella sua modestia umilissima dire ad alta voce quello che sogliono invece gridare ben forte tutti gli altri poeti: Io ho composto questo libro per ottenere la Gloria.

---

dice ai figliuoli che il tesoro è nascosto nel campo, così Francesco dice ai suoi lettori che conosceran la sua donna in Costanza; indica loro colei senza la quale alla Gloria non è lecito giungere; rivela loro, come diremmo noi, il segreto della gloria.

# Indice.

## Errata-corrige.

Si legga: p. 26, l. 8, *è* — p. 47, l. 4, *compiuta* — p. 90, l. 28, *per* — p. 103, l. 45, *appunto* — p. 105, l. 5, *nostro* — p. 112, l. 32, *metrai* — p. 113, l. 18, 2⁰ — p. 116, l. 13, *letto* — p. 119, l. 15, *quando* — p. 121, l. 1, *Bouhier* — p. 128, l. 43, *giovinetto* — p. 139, l. 1, *dovuta* — p. 150, l. 40, *io* — p. 202, l. 15, *per* — p. 202, l. 30, 2ª — p. 214, l. 17, *fauci*

Si terminino col segno: le seguenti linee:

P. 4, l. 2; p. 5, l. 32; p. 11, l. 15; p. 13, l. 5; p. 15, l. 5; p. 15, l. 19; p. 19, l. 27; p. 23, l. 23; p. 38, l. 15; p. 39, l. 15; p. 41, l. 16; p. 41, l. 21; p. 45, l. 34; p. 59, l. 18; p. 59, l. 23; p. 60, l. 19; p. 62, l. 26; p. 129, l. 20; p. 143, l. 6.

Si aggiunga, p. 43, l. 46; „cf. Joseph Vianey, Mathurin Regnier, Paris 1896, pagg. 140—1."

Druck von Ehrhardt Karras. Halle a. S.